

Der andere Artikel

Reinhard T. Krüger Wie wirkt Psychodrama?

Der kreative Prozess als übergeordnetes theoretisches Konzept des Psychodramas

Dr. med. Reinhard T. Krüger, Facharzt für Psychiatrie und Psychotherapeutische Medizin. In eigener Praxis; Schwerpunkt Psychotherapie, auch mit psychoseerkrankten, suchtkranken und traumatisierten Menschen. Ausbildungsleiter im Psychodrama, u.a. am Moreno-Institut Überlingen

Summary:

How does psychodrama take effect?

The creative process as a comprehensive theoretical concept of Psychodrama

The role theory and the spontaneity-creativity theory are regarded as central theoretical concepts of psychodrama. The role theory, however, with its various patterns of interpretation doesn't adequately cover the complexity of psychodramatic practice while the spontaneity-creativity theory remains vague in the expression of their content and provide little guidance to work on the ground. As a result the author has considered it necessary to develop and combine these two theories into a single, comprehensive theory of creative process organisation. In basing his knowledge on this comprehensive theoretical concept he has been able to provide renewed understanding of the effects and indications of psychodramatic techniques as well as the function of psychoanalytic defence mechanisms. This is due to the essentially twofold task of psychodrama, i.e. to focus on promoting free creativity within the individual while freeing any impediment to such creativity.

Zusammenfassung

Die Rollentheorie und die Spontanitäts-Kreativitätstheorie gelten als die zentralen Theoriekonzepte des Psychodramas. Die Rollentheorie erfasst aber bisher mit ihren Interpretationsmustern nicht ausreichend die Komplexität psychodramatischer Praxis, und die Spontanitäts-Kreativitätstheorie ist in ihren Aussagen diffus und in der Praxis wenig handlungsleitend. Der Autor macht es sich deshalb zur Aufgabe, diese beiden Theorien zu einer umfassenderen Theorie der kreativen Prozessorganisation zu integrieren und zu systematisieren. Er entwickelt auf der Grundlage dieses umfassenden theoretischen Konzeptes eine psychodramatische Spontanitäts-Kreativitätstheorie,

mit der sich die die Wirkungsweise und die Indikationen der einzelnen Psychodramatechniken und auch die Arbeit der psychoanalytischen Abwehrmechanismen neu begründen lassen. Denn psychodramatische Techniken zielen in ihrer Arbeit zentral darauf, in der Selbstorganisation des Menschen blockierte Kreativität zu befreien und die freie Kreativität zu fördern.

Das Spiel von Kindern und im Theater ist der Ursprung des Psychodramas und auch anderer therapeutischer und pädagogischer Aktionsmethoden. Das Psychodrama hat die Mechanismen des Spiels zu einer in sich sinnvollen, hochwirksamen therapeutischen Praxis zusammengefasst und erweitert. Mit der Ausbreitung des Psychodramas in den letzten Jahrzehnten wurden die psychodramatischen Spieltechniken zunehmend bekannt und auch in andere Methoden integriert. Die Familientherapie macht Familienaufstellungen, die Verhaltenstherapie Rollenspiele. Lehrer führen in ihren Schulunterricht die Doppeltechnik ein, um Literaturtexte zu interpretieren oder um Fremdsprachen zu vermitteln. Soziodramatische Techniken werden in anderen Disziplinen intensiv benutzt und untersucht. Der leere Stuhl und der Rollentausch sind zentrale Techniken der Gestalttherapie. Die Doppeltechnik ist Grundlage des „psychosomatischen Dialogs“ (Kämmerer 1997, S. 156ff).

Wenn Moreno, der das Psychodrama entwickelte, das sähe, ich glaube, er würde sich darüber freuen: Warum nicht? Wunderbar! „*Psychodrama is the operational climax of all psychotherapy*“, sagt Moreno (Leutz, G.A. mündliche Mitteilung 1997). Auch ich freue mich über die zunehmende Integration einzelner Psychodramatechniken in andere Methoden. Dann aber erschrecke ich plötzlich. Schützenberger-Ancelin (1979, S. 79ff) zählt nach dem Alphabet geordnet 76 „klassische Techniken des Psychodrama“ auf. Ist also Psychodrama nur eine Sammlung von mehr oder weniger wirksamen therapeutischen Handlungstechniken, derer man sich bei Bedarf bedient? oder gibt es auch etwas, das das Psychodrama vom Ursprung her zusammenhält und zu einer eigenen Psychotherapie-Methode macht? Wenn ja, was ist das?

Was ist dieses ursprüngliche Ganze des Psychodramas? Ich glaube, wir Psychodramatiker haben in unseren wissenschaftlichen Schriften das bisher noch nicht deutlich genug aufgezeigt. Moreno und seine Schüler haben zwar eine ungewöhnlich kreative Praxis und viele Theorieansätze entwickelt, so dass z.B. Frau Heigl-Evers über Morenos Schriften einmal in einem persönlichen Gespräch zu mir sagte: „Moreno ist wie eine Bibel, da ist alles drin!“ Andererseits erinnere ich mich aber auch, dass Psychodramatiker selbst oft klagten: „Psychodrama hat keine Theorie.“ Es gab das Gefühl, daß irgendetwas Wichtiges fehlte. Ich habe dieses Gefühl als Hinweis darauf verstanden, dass es lange Zeit nicht ausreichend gelungen war, über die vielen wunderbaren Ideen und Theorieansätze hinaus die ganze Komplexität des Geschehens im Psychodrama in umfassenden Theoriekonzepten zu beschreiben und zum Beispiel eine allgemeine Theorie für die Wirkungsweise der zentralen Psychodramatechniken zu entwickeln. Als Ergebnis von 20 Jahren konzeptueller Arbeit lege ich hier das Theoriekonzept der kreativen Prozessorganisation¹ vor, das meiner Ansicht nach geeignet ist, diese Lücke zu schließen. Dieses Konzept fasst in einem Überblick die zentralen Aussagen des Buches

„Kreative Interaktion“ (Krüger 1997) zusammen und entwickelt sie weiter. Es kann als roter Faden dienen, um sich in dem Labyrinth der Psychodrama-Theorie zurechtzufinden und sich deren Aussagen kreativ zu erschließen. Im Mittelpunkt dieses theoretischen Konzeptes steht der Begriff „Kreativität“, der in der psychodramatischen Praxis seit Moreno immer wieder präsent ist. In der Psychodrama-Literatur werden zwar Konzepte zur Spontaneität und Kreativität diskutiert (siehe Kap. VII.1), es gilt aber, die Erfahrung „Kreativität“ theoretisch klarer zu erfassen und zu einem handlungsleitenden Konzept umzuformen.

Im folgenden werde ich zunächst den allgemeinen Zusammenhang zwischen Kreativität und Psychodramatechniken beschreiben (Kap. I) und die Theorie kreativer Prozessorganisation darstellen (Kap. II), dann auf die funktionelle Prozessorganisation, die spezielle Potenz des Psychodramas eingehen (Kap. III und IV), um dann die Bedeutung dieser Theorie für die therapeutische Beziehung und die praktische psychodramatische Arbeit nachzuweisen (Kap. V). Danach werde ich die Theorie des kreativen Prozesses in ihrer Beziehung zu den Konzepten der Rollentheorie (Kap. VI) und der Spontaneitäts- und Kreativitätstheorie (Kap. VII) anderer Psychodramatiker diskutieren und sie mit Kreativitätstheorien anderer Psychotherapiemethoden vergleichen. Ich werde dabei deutlich zu machen versuchen, dass es sich bei der Theorie des kreativen Prozesses um eine anderen Konzepten übergeordnete Theorie handelt, die hilft, Interpretationsmuster der anderen Konzepte, z.B. der Rollentheorie, zu integrieren und neu zu systematisieren. Es folgen dann einige Schlussbemerkungen (VIII) und am Ende im Anhang (Kap. IX) differenzierte Beschreibungen und Definitionen der einzelnen Schritte eines kreativen Prozesses und der vier Organisationsfunktionen eines Prozesses.

I. Die allgemeine Wirkung und Indikation von Psychodramatechniken

Das Psychodrama geht aus von einem positiven Menschenbild, dem Bild des kreativen Menschen. Kreativsein ist eine zentrale Fähigkeit lebendiger Systeme. Der kreative Prozess verbindet die funktionellen, körperlichen, energetischen und interaktionellen Aktivitäten miteinander untrennbar und integriert sie. Kreativität ist Ausdruck des Lebens, mehr oder weniger in jeder Lebenssituation vorhanden und wird in Konflikten oder inneren Konfliktspannungen als Bedürfnis spürbar und als Fähigkeit aktiviert. Kreativität ist die Grundlage angemessenen Selbstaustausdrucks und angemessener Anpassung in der Welt. Sie ist jedem Menschen eigen, kann aber beim Einzelnen verschiedenen ausgeprägt sein. Sie kann in ihrer Arbeit blockiert und dadurch gebunden sein oder aber auch frei sein (siehe Kap. IV.1 und IV.2). Der Mensch erlebt das Kreativ-Sein subjektiv in Form von vier verschiedenen Bedürfnissen²:

1. Das Bedürfnis, selbst in der Situation und in der Welt existent zu sein, sich zugehörig zu fühlen und für sich einen angemessenen Rahmen zu schaffen oder zu finden.
2. Das Bedürfnis, aktiv zu handeln und dabei einen Weg zu finden oder einen gangbaren Weg zu schaffen.
3. Das Bedürfnis, eine angemessene Wirkung zu erzielen beim anderen, in einem Wirkungszusammenhang zu stehen und gebraucht zu werden.
4. Das Bedürfnis, eine angemessene Lösung zu entwickeln oder zu finden und Schöpfer zu sein.

Als Psychodramatiker möchte ich Sie als Leser zunächst für das Thema besser erwärmen und Sie deshalb anregen zu einem inneren Fantasienspiel: Stellen Sie sich in dem Raum, in dem Sie gerade sind, vier Stühle vor, für jedes der vier kreativen Grundbedürfnisse des Menschen einen Stuhl. Probieren Sie in der Fantasie einmal aus, sich auf einen der vier Stühle zu setzen. – Drei andere Personen, Freunde oder Freundinnen, sitzen auf den anderen Stühlen. – Jetzt spielen Sie alle zusammen die vier kreativen Grundbedürfnisse gegeneinander aus. Es geht um das Bedürfnis nach Orientierung und Zugehörigkeit, um das Bedürfnis zu handeln und einen gangbaren Weg zu finden, um das Bedürfnis nach Wirkung beim anderen und um das, eine angemessene Lösung zu finden. Identifizieren Sie sich ganz mit Ihrer einen Rolle. Was fällt Ihnen zu Ihrer Rolle ein? Welche Argumente finden die drei Spieler auf den anderen Stühlen, um ihrer jeweiligen Rolle Bedeutung zu geben? Empfinden Sie zum jetzigen Zeitpunkt in Ihrem Leben eines der vier kreativen Grundbedürfnisse besonders intensiv?

Vielleicht merken Sie bei diesem Fantasienspiel: Jedes der vier kreativen Grundbedürfnisse hat eine je eigene Qualität und bringt bei Ihnen in Ihrer Seele etwas je eigenes zum Klingen. Andererseits bauen die vier Grundbedürfnisse aber auch aufeinander auf und werden in sich immer komplexer: Handeln ohne angemessenen Rahmen und Orientierung wäre Aktionismus. Aber kein Mensch erzielt Wirkung beim anderen, ohne zu handeln. Und wer eine angemessene Lösung sucht und dabei abstreitet, selbst Wirkung erzielen zu wollen und selbst Teil des Wirkungszusammenhanges zu sein, wird schnell zum Verkünder ideologischer Standpunkte.

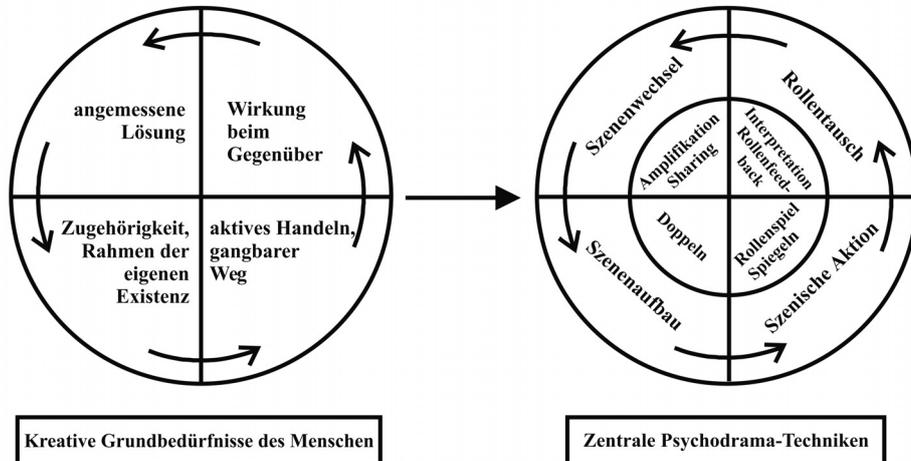
Ich habe Ihnen mein Konzept der vier kreativen Grundbedürfnisse dargestellt und komme jetzt zurück zu der Frage: „Wie wirkt Psychodrama?“ Meine erste Antwort auf diese Frage lautet: *Die zentralen Psychodramatechniken verwirklichen gezielt die vier kreativen Grundbedürfnisse des Menschen.* Zum Beispiel erfüllt der Szenenaufbau das Bedürfnis, mit seinem Leidensgefühl existent zu sein und einen angemessenen Rahmen dafür zu finden.

Fallbeispiel (Krüger 1997, S. 130ff):

„Die 25jährige an einer Bulimie erkrankte Frau O. klagt in der Gruppentherapiesitzung weinend über die dauernde Unzufriedenheit ihres Ehemannes: „Er ist in der letzten Zeit ungenießbar.“ Der Therapeut fragt die Patientin: „Frau O., gibt es eine bestimmte Szene, in der Sie das zeigen können?“ Frau O.: „Ja, heute morgen beim Frühstück.“ Der Therapeut läßt das Wohnzimmer von Frau O. im Szenenaufbau einrichten. Frau O. wählt sich einen 40jährigen, recht gehemmten Mitpatienten, Jörg, in die Rolle des Ehemannes. Jörg sitzt als Ehemann Karl auf seinem Stamplatz am Frühstückstisch gegenüber von Frau O..

Die Protagonistin hat sich hier durch die Psychodramatechnik „Szenenaufbau“ für ihr Leidensgefühl den dazugehörigen Rahmen geschaffen und das dazugehörige Konfliktfeld mit ihrem Ehemann am Frühstückstisch vergegenwärtigt. Ohne das hier im Einzelnen nachzuweisen, das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, gilt Analoges auch für die anderen Psychodramatechniken: So wie hier der Szenenaufbau, so verwirklichen auch die anderen zentralen Psychodramatechniken jeweils eines der vier Grundbedürfnisse des Menschen (Abbildung 1). *Das ist die allgemeine Indikation der Psychodramatechniken. Sie aktivieren und fördern die Kreativität des Menschen in der Gestaltung von Prozessen.*

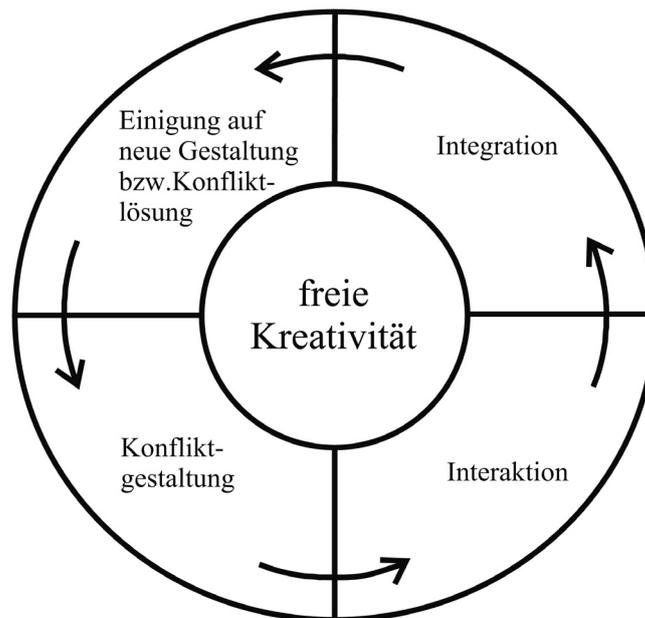
Abb. 1: Die zentralen Psychodrama-Techniken erfüllen spezifisch die kreativen Grundbedürfnisse des Menschen



II. Die Theorie kreativer Prozessorganisation

Ein Interaktionsprozess ist dann kreativ und ein „kreativer Prozess“, wenn in der Selbstorganisation³ die Konfliktbearbeitung und -verarbeitung gelingt bis hin zur Einigung auf eine neue Gestalt oder Lösung. Diese Einigung baut auf den drei anderen Schritten Konfliktgestaltung, Interaktion und Integration auf. Ich habe die Beschreibung jedes dieser vier aufeinander aufbauenden Schritte in den Anhang (siehe Kap.IX.1) dieser Arbeit verbannt, weil sie so kompakt sind, dass sie an dieser Stelle den Leser meiner Meinung nach überanstrengen würden. Denn jeder der vier Schritte der kreativen Prozessorganisation ist Ergebnis eines hochkomplexen Geschehens aus struktureller Veränderung (Rollenentwicklung), energetischen Austauschprozessen, Interaktion und funktioneller Organisation.

Abb. 2: Die vier Schritte des kreativen Prozesses



Neue Lösungen oder Gestaltungen am Ende eines kreativen Prozesses setzen, wenn sie stimmig sind, Energiepotentiale frei, die vorher im Konfliktfeld gebunden waren. Lorenzer (1970, S. 86) sieht diese frei werdende Energie an als Ausdruck „der Erleichterung darüber, dass mit der Vervollständigung der Gestalt ein Spannungssystem abgebaut wird ... Solange die Wahrnehmung noch nicht zu einer geschlossenen Gestalt zu-

sammengefügt ist, besteht für die synthetische Funktion des Ichs ein Leistungszwang, der ein bestimmtes Quantum neutralisierter Energie erfordert. Dieses Quantum wird frei, wenn die Gestalt geschlossen wurde und der Aufwand an neutralisierter Energie reduziert werden kann“. Moreno erfasst diesen Aspekt der Einigung auf eine neue Gestaltung oder Lösung im kreativen Prozess in seinem Konzept der *integrativen Katharsis*, die er versteht „als einen Prozess ... der ein jegliches therapeutisches Lernen begleitet, und nicht nur Erlösung von einem Konflikt bedeutet, sondern Selbstverwirklichung, nicht nur Befreiung und Erleichterung, sondern Gleichgewicht und Frieden“ (Moreno 1974, S. 394).

Neue Gestaltungen und Lösungen sind von ihrer Funktion her neue Handlungsanweisungen, wie die Welt des Konfliktes (oder bei einer Partitur das Musikstück) zu verstehen ist und also auch damit umgegangen werden kann. Sie sind so etwas wie ein Programm in Standby-Schaltung, das man bei Bedarf aktivieren kann. Sie helfen zu vermeiden, daß das Rad Tag für Tag immer wieder neu erfunden werden muss (Moreno 1974, S. 440f.). Sie können also im weiteren Leben „als ordnende Kraft ... wirken ...“. Sie können aber auch als Kulturkonserve (siehe Kapitel IV.2) „in Fleisch und Blut des kreativen Menschen eindringen und ihn ... von innen heraus kontrollieren“ (Moreno 1974, S. 12). Das ist dann der Fall, wenn ein Prozessschritt blockiert ist. Der Prozess tendiert dann dazu, immer die gleichen alten Konfliktlösungen oder die gleichen alten Gestaltungen auch in neuen Situationen zu reproduzieren und so das eigentliche Ziel kreativer Prozesse, die neue Lösung oder neue Gestaltung, zu verfehlen. Bei freier Kreativität aber wird, wenn eine alte Lösung oder Gestaltung neuen Anforderungen von innen oder außen nicht mehr gerecht wird, diese zum Ausgangspunkt für einen neuen kreativen Prozess und eine neue Konfliktgestaltung. Der kreative Prozess ist also zirkulär zu denken. Dabei verwirklicht jeder seiner Schritte, wenn der kreative Prozess nicht blockiert ist, das Prinzip freier Kreativität (siehe Abb. 2).

Die hier vorgelegte Theorie kreativer Prozessorganisation ermöglicht eine operationale Sichtweise der Kreativität im Unterschied zu philosophischen oder esoterischen Definitionen. Es gibt für dieses Theoriekonzept des kreativen Prozesses in der Psychodrama-Literatur einen Vorläufer, das Konzept des Tele-Prozesses. Ich halte aber einen Wechsel in der Begrifflichkeit von „Tele-Prozess“ zu „kreativer Prozess“ für die Theoriebildung im Psychodrama für wünschenswert, weil der Wortsinn und die Assoziationen zum Wort „Tele“ nicht das Wesen psychodramatischer Arbeit widerspiegeln. Außerdem fordert das Wort „kreativ“ mit seinen Assoziationen viel deutlicher dazu auf, den Weg der Konfliktlösung hin zur Einigung zu erspüren und zu untersuchen. Wichtig erscheint mir auch, dass wir mit dem Wort „kreativer Prozess“ neu und fundiert für das Psychodrama den Begriff „Kreativität“ besetzen können, der uns mitten hineinführt in das Zentrum der Arbeit auch der anderen Psychotherapie-Methoden. Warum sollen wir in einer Nebenwelt verweilen, wenn in der einen Welt doch ein Platz für uns reserviert ist, den wir nur einzunehmen brauchen?

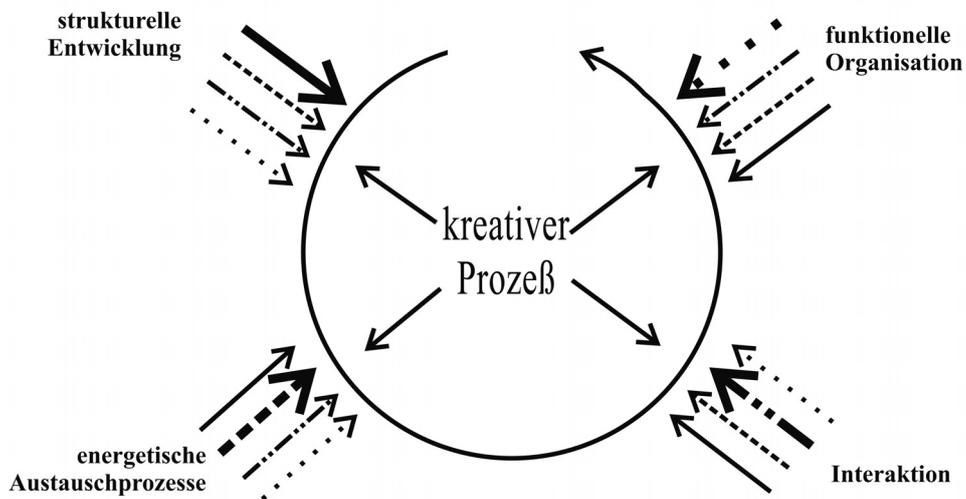
Ein Wechsel in der Begrifflichkeit bietet sich auch an, weil das Konzept des Teleprozesses bisher wenig systematisiert war (Krüger 1997, S. 80 und Krüger 2000, S. 67ff).

So hat Moreno die Einführung des psychodramatischen Rollentausches in dem Konzept des Tele-Prozesses noch nicht mitberücksichtigt, so dass in den Schritten des Tele-Prozesses (Gestaltung, Interaktion, Integration, Einigung) der Schritt der Integration als Voraussetzung für den Schritt der Einigung in der Tele-Beziehung bei ihm noch fehlt. Auch wurde und wird von Psychodramatikern oft vereinfachend nur von „Tele“ im Sinne von energetischer Anziehung und intuitivem Gespür gesprochen und deshalb dann nicht zwischen dem Prozess (Tele-Prozess) und seinem Ergebnis (Tele-Beziehung) unterschieden. Der neue Begriff „kreativer Prozess“ befreit also auch von alten Verwirrungen und Unklarheiten in der Theoriebildung.

III. Die funktionelle Prozessorganisation

Man kann das Geschehen in kreativen Prozessen aus vier Blickwinkeln betrachten: Dem Aspekt der Strukturveränderung bis zuweilen Rollenentwicklung, dem der energetischen Austauschprozesse, dem der Interaktion und dem der funktionellen Organisation (siehe Abb. 3).

Abb. 3: Die vier Aspekte eines kreativen Prozesses (Krüger 1997, S. 25)



In der Theorie des Psychodramas wurden diese vier Aspekte bisher nicht getrennt, sondern bunt gemischt in der Rollentheorie „zusammengefasst“. Das kann in der Theorie-diskussion schnell zu Missverständnissen führen, wenn zum Beispiel Klein (1996, S. 151) die vier aufeinander aufbauenden Schritte funktioneller Prozessorganisation (siehe

Abb. 5) in ein Konzept „kategorialer Rollen“ (Akteur, Co-Akteur, Beobachter und Koordinator) umformuliert. Dann kann es passieren, dass der eine Diskutant beim Thema „Koordinator“ zwar wirklich über die funktionelle Prozessorganisation redet, der andere dabei aber Bilder von struktureller Entwicklung assoziiert und das Konzept so versteht, dass ein Patient also zusätzlich zu seinem bisherigen Rollenrepertoire die Rolle des Koordinators lernen soll. Außerdem ist Kleins Begriff „kategoriale Rolle“ von der Benennung her leicht zu verwechseln mit den Leutz'schen „Rollenkategorien“ (Leutz 1974, S. 48ff), mit denen Leutz nicht wie Klein funktionelle, sondern strukturelle Aspekte des kreativen Prozesses erfasst. Vorteilhafter ist es deshalb, die vier Aspekte des kreativen Prozesses, Struktur, Energie, Interaktion und funktionelle Organisation, zunächst getrennt und zeitlich nacheinander anzuwenden. Die Theorieerkenntnisse zum kreativen Prozess brauchen dann nicht alle unter das kleine Dach des Begriffes „Rolle“ gepresst zu werden. Das entwirrt das Denken, es erlaubt bei jedem einzelnen Blickwinkel wirklich in die Tiefe zu gehen, und es erleichtert die Verständigung in der Theoriediskussion.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Untersuchung des Aspektes funktioneller Organisation in kreativen Prozessen. Psychodramatiker und Psychodramatikerinnen sind Fachleute gerade darin, diese funktionelle Organisation zu aktivieren und kreativ zu handhaben. Denn *Psychodramatechniken ahmen in ihrer funktionellen Wirkung speziell die Arbeit von kreativen Organisationsfunktionen nach* (Krüger 1997, S. 75ff.). Das ist die Spezialität des Psychodramas und das Besondere, das wir Psychodramatiker in die Welt der Psychotherapie einbringen können.

Was sind nun eigentlich Organisationsfunktionen? *Organisationsfunktionen vermitteln die kreative katalysatorische Arbeit in Prozessen der Selbstorganisation eines Einzelnen oder auch einer Gruppe*. In der Psychoanalyse wird diese katalysatorische Arbeit in kreativen Prozessen der Selbstorganisation das „Ich“ genannt. Dies zumindest dann, wenn man die Psychoanalyse nicht länger festlegt darauf, das „Ich“ immer noch als eine gleichsam anatomisch greifbare Instanz zu verstehen, die zwischen Über-Ich und Es steht und zwischen beiden vermitteln soll. Nach der Auffassung neuerer psychoanalytisch orientierter Ich-Psychologen (Blanck und Blanck 1980, S. 32) handelt es sich bei dem „Ich“ vielmehr „um eine Metapher, denn es hat weder Gestalt noch Ort – nur Funktion“. Das „Ich“ wird also auch in der neueren psychoanalytischen Theoriebildung angesehen lediglich als „ein metapsychologisches Konstrukt, das der Verständigung in der Theoriebildung und Diskussion dient, das es aber als solches nicht gibt ... Denn man kann nur von der Existenz des Ich sprechen, wenn es funktioniert ...“ (Blanck und Blanck 1980, S. 32).

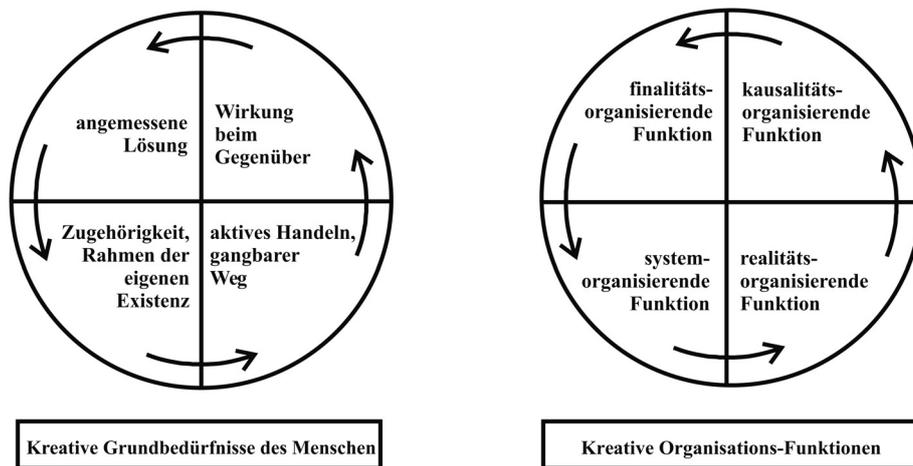
Die katalysatorische Arbeit in kreativen Prozessen wird von vier aufeinander aufbauenden Organisationsfunktionen getätigt. Der Mensch aktiviert diese Organisationsfunktionen (die systemorganisierende Funktion, die realitätsorganisierende Funktion, die kausalitätsorganisierende Funktion und die finalitätsorganisierende Funktion, siehe Kap. IX.2), wenn er einmal mehr bewusst, ein anderes Mal mehr unbewusst, die vier oben genannten kreativen Grundbedürfnisse zu befriedigen sucht, das Bedürfnis nach Zuge-

hörigkeit, nach einem gangbaren Weg, nach Wirkung beim Gegenüber und nach angemessener Lösung (siehe Abbildung 4).

Ich will die *Arbeit der ersten der Organisationsfunktionen, der systemorganisierenden Funktion*, am Beispiel Ihrer aktuellen Situation beim Lesen dieses Artikels verdeutlichen: Sie konzentrieren sich im Augenblick in Ihrer energetischen Erwärmung auf den Raum hier und jetzt, den *Sessel*, in dem *Sie* sitzen, die Zeitschrift, die Gedanken in der Zeitschrift. Das ist jetzt im Augenblick der Rahmen Ihres Erlebens, Ihrer Welt. Um sich so auf den Augenblick zu konzentrieren, ist es nötig, Erlebnisse vom Tage, von der Arbeit oder vom Abendbrotessen innerlich aktiv beiseite zu schieben.

Sie konzentrieren sich jetzt also ganz auf die Zeitschrift. Das *Feuer im Kamin* wärmt. Sie hören zusätzlich im Nebenzimmer *Ihren Mann* (Ihre Frau) am Computer schreiben. Beim Lesen verdichtet sich vielleicht der Begriff „*Kreativität*“ aus dem Buch zu einem Bild, einer schillernden, farbigen Gestalt. Ihre Aufmerksamkeitsenergien sammeln sich während des Lesens ganz an diesem Ort im Raum zwischen Ihnen und den Seiten der Zeitschrift. Als Leser versuchen Sie, die Ausführungen zu verstehen, vollziehen die Gedanken von mir als Autor innerlich mit, erweitern sie vielleicht auch. Durch Ihre Einfühlung und Assoziationen zu meinen Überlegungen doppelnd Sie mich gleichsam. (Das Doppelnd ist eine der zentralen Psychodramatechniken.) Irgendwann schweiften Sie mit Ihren eigenen Gedanken aber auch ab, vielleicht zu einer Auseinandersetzung mit einem Kollegen heute vormittag. Eine zeitlang begeben Sie sich energetisch in diese vergangene Szene aus der Erinnerung. Dann aber sehen Sie wieder das Buch vor sich und konzentrieren sich auf die aktuelle Situation. Fassen wir zusammen: Sie beziehen sich energetisch also insgesamt auf sich selbst, den Sessel, die Zeitschrift, das schillernde Bild „*Kreativität*“, den warmen Ofen und Ihren Ehemann nebenan. Das aber ist das Ergebnis der Arbeit Ihrer systemorganisierenden Funktion, dass Sie zwischen diesen sechs Strukturelementen hier und jetzt eine Erwärmungszone herstellen. Diese ist der Beziehungs- oder Konfliktraum, wie Sie ihn im Augenblick gerade wahrnehmen.

Abb. 4: Die funktionelle Organisation in kreativen Prozessen



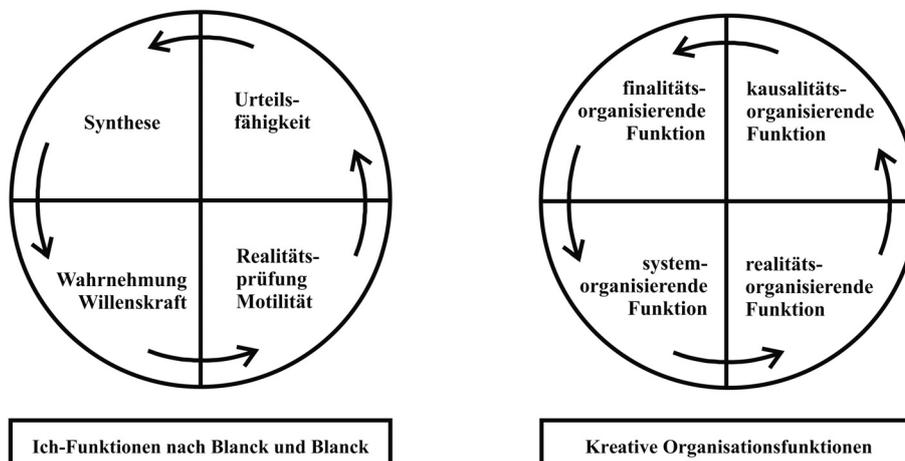
Ich hatte gesagt, dass Psychodramatechniken die Arbeit der Organisationsfunktionen nachahmen. Wenn Sie später einmal nachspielten, wie Sie diesen Aufsatz jetzt lesen, und anderen Menschen das zeigen wollten, dann würden Sie im Szenenaufbau gerade die eben beschriebene Arbeit Ihrer systemorganisierenden Funktion wieder aktivieren. Sie würden im Szenenaufbau mit Hilfe anderer Mitspieler dem, was für Sie beim Lesen bedeutungsvoll ist, der Zeitschrift, dem Sessel, dem warmen Ofen, dem Ehemann nebenan, auf der Bühne dort und dann den entsprechenden Ort im Raum geben, die anderen Ereignisse des Tages und die anderen Zimmer Ihrer Wohnung höchstens noch kurz erwähnen. Dadurch würden Sie dann den äußeren Rahmen Ihrer energetische Bezogenheit beim Lesen jetzt erinnern, ihn sich konkret vergegenwärtigen und sich so spielerisch aus der Zukunft in diese Zeit jetzt und an diesen Ort hier zurückversetzen.

Ich befürchte, Sie als Leser mit längeren Definitionen zu langweilen, und will deshalb nach der systemorganisierenden Funktion an dieser Stelle nicht auch noch die anderen drei kreativen Organisations-Funktionen im einzelnen erläutern. Sie finden die genauen Definitionen zusammengefasst am Ende der Arbeit in einem Anhang (siehe Kap.IX.2). Ich möchte jetzt lieber von den einzelnen Funktionen zurückkommen zu dem Gesamt der vier kreativen Organisations-Funktionen und beispielhaft zeigen, wie man als Psychodramatiker mit der Theorie der kreativen Prozessorganisation in die Diskussion mit anderen Psychotherapiemethoden eintreten kann: Das Konzept der hier von mir als Psychodramatiker herausgearbeiteten vier kreativen Organisations-Funktionen vervollständigt und differenziert ein von Blanck und Blanck (1980, S. 31) vorgelegtes Konzept. Diese beiden Psychoanalytiker sprechen von den Ich-Funktionen „Motilität, Wahrnehmung, Willenskraft, Realitätsprüfung, Urteilsfähigkeit und ...Synthese“. Wenn

ich mir die Freiheit nehme, diese sechs Ich-Funktionen von Blanck und Blanck ebenso wie die von mir genannten vier Organisationsfunktionen in ein Kreismodell einzuordnen (siehe Abb. 5), dann ist leicht zu erkennen, dass beide Konzepte sich nahestehen. Willenskraft und Wahrnehmung sind Ausdruck der systemorganisierenden Funktion des Menschen, die das kreative Grundbedürfnis verwirklicht, sich selbst in der Welt als existent zu erleben und für sich einen angemessenen Rahmen zu schaffen oder zu finden. Die realitätsorganisierende Funktion arbeitet wie die anderen drei von mir genannten kreativen Organisations-Funktionen nicht nur prüfend, sondern auch gestaltend. Sie umfasst also nicht nur die Realitätsprüfung von Blanck und Blanck, sondern auch die Realitätsgestaltung. Urteilsfähigkeit und Kausalitätsorganisation stehen sich nahe ebenso wie Synthese und Finalitätsorganisation. Das ist die Fähigkeit, einen tieferen Sinn auch im Unverständlichen zu entwickeln bis zuweilen zu erkennen.

Auch Ammon (1974, S. 34f.) spricht in seiner Kreativitäts-Theorie von Ich-Funktionen. Der kreative Prozess sei Ausdruck der beiden Ich-Funktionen Kreativität und konstruktive Aggression, und die Kreativität eine „primär gegebene Ich-Funktion“ des Menschen, die zu ihrer Entwicklung eine ausreichend fördernde Umgebung in der Kindheit oder/und im sozialen Milieu brauche. Ammon beschreibt Kreativität aber noch als *eine* Ich-Funktion *neben* anderen und versteht sie noch nicht als ein den verschiedenen Ich-Funktionen von Blanck und Blanck übergeordnetes Konzept.

Abb. 5: Die kreativen Organisationsfunktionen und ihre Beziehung zu den Ich-Funktionen der Psychoanalyse

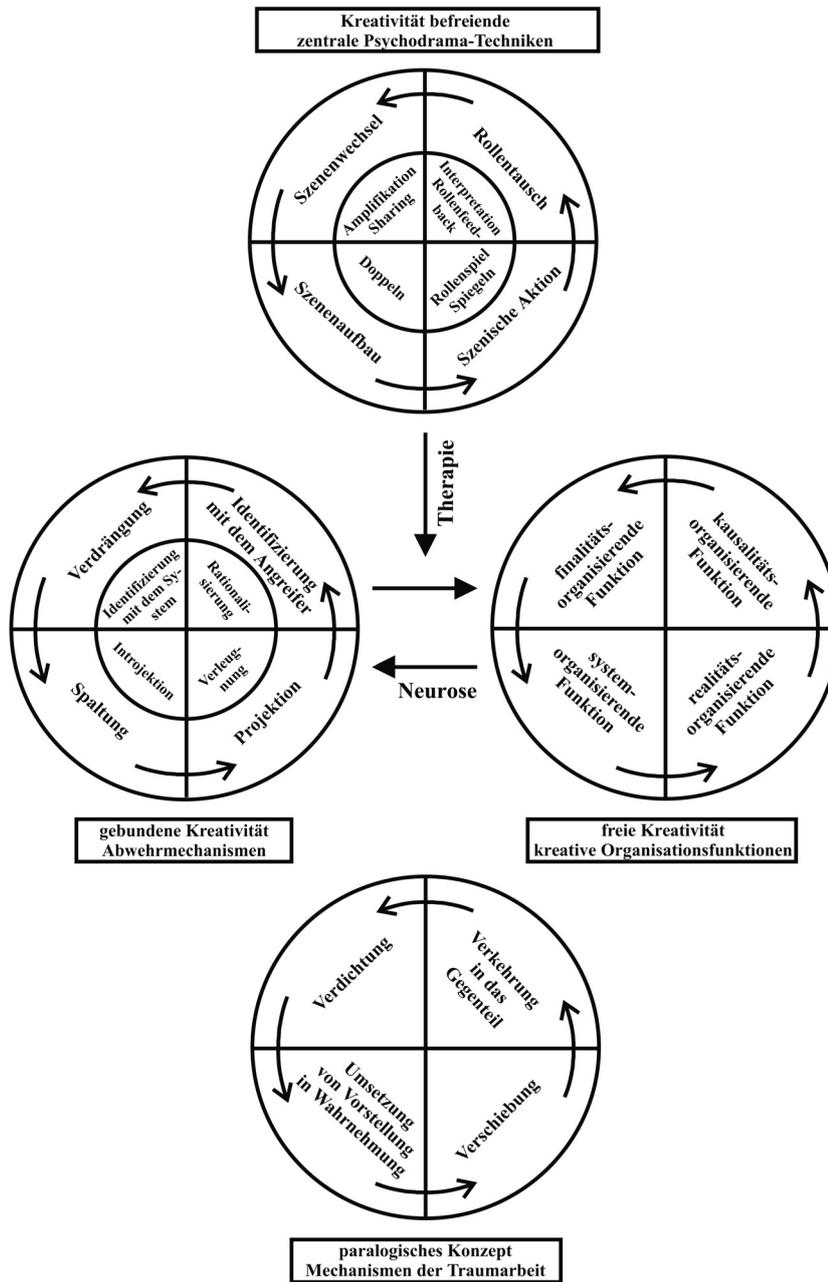


IV. Die verschiedenen Arbeitsweisen der kreativen Organisationsfunktionen

Vor etwa 20 Jahren erfasste ich erstmals einen Zipfel des Geheimnisses der funktionellen Prozessgestaltung (Krüger 1978). Ich las damals bei Sigmund Freud zufällig von dem Traummechanismus „Verkehrung in das Gegenteil“. Der latente Traumgedanke kann nach Freud (1942, S. 183 und 1969, S. 186) durch Verkehrung in das Gegenteil so verändert werden, dass im manifesten Traum der Jäger nicht auf den Hasen schießt, sondern der Hase auf den Jäger. Mir fiel auf: Das ist ja ein lupenreiner psychodramatischer Rollentausch! Kurze Zeit später blieb ich wieder an etwas hängen: Anna Freud (1984, S. 92) definiert den Abwehrmechanismus „Identifizierung mit dem Angreifer“ doch tatsächlich wörtlich als „Austausch zwischen Angreifer und Angegriffenem“. Auch das ist ja wieder nichts anderes als ein Rollentausch, wenn auch ein unbewusster Rollentausch.

Inzwischen habe ich erkannt: Die Abwehrmechanismen aus der Psychoanalyse, die zentralen Psychodramatechniken und die Traummechanismen sind nichts anderes als spezielle Abwandlungen der Arbeit der kreativen Organisationsfunktionen (siehe Abb. 7). Der Mensch gebraucht seine Organisationsfunktionen bei jeder dieser Arbeitsweisen anders: 1. Die aktive Arbeit der kreativen Organisationsfunktionen selbst führt zu freier Kreativität. 2. Die Abwehrmechanismen⁴ aber sind Ausdruck gebundener Kreativität, bei der der Mensch die funktionelle Selbstorganisation so steuert, dass Gegenwarts konflikte im Wiederholungszwang nach dem Konfliktmuster alter Konfliktstrukturen „gelöst“ werden. Das schützt davor, die alten Lösungen und Ziele infrage stellen zu müssen. Denn sonst würden Spannungen auftreten zwischen einer neuen Konfliktlösung und dem alten Gleichgewicht der inneren Strukturen. 3. Die Psychodramatechniken lösen Blockaden der kreativen Selbstorganisation auf, dadurch dass sie differenziert und spezifisch blockierte Organisationsfunktionen aktivieren. Sie machen so aus gebundener Kreativität freie Kreativität. 4. Die Traummechanismen sind die Erscheinungsform paralogischer Kreativität im Traum und im Witz.

Abb. 6: Theoriekonzept der kreativen Organisation in Prozessen



1. Die freie Kreativität durch freie Arbeit der kreativen Organisationsfunktionen, Spontaneität nach Moreno

Beispiel:

Doris sitzt beim Frühstück ihrem Ehemann Karl gegenüber. Karl sieht missmutig aus. Doris ist unglücklich darüber und spricht Karl an: „Karl, Du machst so ein mürrisches Gesicht! Das ist ja kaum auszuhalten.“ Karl: „Ja, ja, ist ja schon gut!“ Doris: „Ach, Karl, tut mir leid. Ich war heute morgen wirklich unersättlich. Und Du warst so lieb zu mir! Das war wunderschön, von Dir so versorgt zu werden, und das sogar, obwohl Du mir heute zum 7. mal hintereinander Frühstück gemacht hast und ich noch dazu von Dir verlangte, dass Du mir den Apfelsinensaft frisch auspresst und nicht den aus der Dose nimmst.“ Karl, brummig: „Ist ja gut, dass Du es merkst!“ Doris: „Ach, Karl, mach' doch nicht so ein böses Gesicht! Ich brauchte das heute morgen einfach! Und ich habe das so genossen!“ Das Gesicht von Karl entspannt sich allmählich.

Die Hauptperson der kleinen Geschichte, Doris, versteht die Unzufriedenheit im Gesicht ihres Ehemannes als angemessene Reaktion auf ihre real hohen Ansprüche. Denn sie erinnert sich beim Anblick ihres Mannes sofort an ihre eigentlich unangemessenen Wünsche eine halbe Stunde vorher und daran, dass ihr Mann trotz allem ihre Wünsche erfüllte. Sie stellt spontan eine Beziehung her zwischen ihrer konkreten Wahrnehmung (Karl ist unzufrieden) und der Erinnerung an die vorhergehenden Interaktionssequenzen mit dem gutmütig-verwöhnenden Karl. Ihre realitätsorganisierende Funktion arbeitet frei.

Freie Kreativität ist Ausdruck der freien (nicht gehemmt und nicht blockierten) Arbeit der Organisationsfunktionen in der kreativen Prozessorganisation. Sie wurde in der Psychodramatheorie bisher als *Spontaneität* bezeichnet (siehe Kap. VII). Die operationale Definition von Spontaneität als freie Kreativität hebt die von vielen Autoren (Anzieu 1984, S. 58; Blatner und Blatner 1988, S. 63; Haan, 1992, S. 68; Kellermann 1992, S. 19; Leeson und Edwards 2000, S. 21; Watson 1993, S. 11; Zeitlinger-Hochreiter 1996 S. 163ff.)) beklagte „mangelnde theoretische Konsistenz und begriffliche Schärfe des Spontaneitätsbegriffes“ (Waldow 2001, S. 3) auf, insbesondere den scheinbaren Widerspruch zwischen dem Verständnis von Spontaneität als „Katalysator“ und Spontaneität als „Energie“. Spontaneität, verstanden als freie Arbeit der Organisationsfunktionen im kreativen Prozess, ist tatsächlich der „Erzkatalysator“ (Moreno 1974, S. 12) in kreativen Prozessen. Spontaneität verstanden eben als freie und nicht gebundene Kreativität (siehe Kap. IV.2) „wirkt in der Gegenwart, jetzt und hier; sie treibt den Einzelnen zu angemessenen Reaktionen auf eine neue Situation und zu neuen Reaktionen auf eine alte Situation“ (Moreno 1974, S. 13). „Wenn die Antwort auf die gegenwärtige Situation angemessen ist, ... vermindert sich die Angst und vergeht. Mit der Abnahme von Spontaneität“ (das heißt mit Zunahme der gebundenen Kreativität) „wächst die Angst“ (Moreno, J.L., zitiert nach Holmes 1992, S. 143). Freie Kreativität „ist nicht konservierbare Energie, die sich im Augenblick ihres Entstehens verausgabt. Sie muss entstehen, um verausgabt zu werden, und muss verausgabt werden, um entstehen zu können“ (Moreno 1974, S. 439). Wirklich freie Kreativität „muss immer irgendetwas Neues hervorbringen und einem Zweck dienlich sein“ (Moreno 1974, S. 440).

2. Durch Abwehr oder Wiederholungszwang gebundene Kreativität, die Kulturkonserve nach Moreno

Fallbeispiel:

Die 25jährige Frau O. war chronisch depressiv verstimmt und litt an Bulimie. In ihrer Kindheit war ihre Mutter oft unzufrieden und überfordert gewesen durch Mitarbeit im Handwerksbetrieb der Familie und immer wiederkehrende Ehekonflikte. Frau O. war als Kind zwar zum Trost von der Großmutter mit Süßigkeiten verwöhnt worden. Sie war aber emotional nie satt geworden. Deshalb war sie auch im Erwachsenenalter noch gebunden an den alten Mutterkonflikt mit dem alten Hunger nach emotionaler Zuwendung. Als sie ein halbes Jahr in der Therapie war, klagte sie zu Beginn der Gruppensitzung eines Tages über die Unzufriedenheit ihres Mannes. Sie hätte sein mürrisches Gesicht an diesem Morgen beim gemeinsamen Frühstück kaum aushalten können und leide unter seiner dauernden Unzufriedenheit.

Es zeigte sich in der Therapiesitzung, dass das unzufriedene Gesicht des Ehemannes für Frau O. ein unwiderstehlicher Reiz gewesen war, das alte Leidensgefühl aus der Mutterbeziehung in die aktuelle Situation der Ehebeziehung hinein zu aktualisieren und sich in der Therapie über die Unzufriedenheit ihres Mannes zu beklagen. Frau O. blockierte unbewusst ihre Erinnerung daran, dass ihr Mann sie an diesem Morgen vorher überaus gutmütig verwöhnt hatte, und sah deshalb den Splitter im Auge des Ehemannes, seine Unzufriedenheit im Augenblick, aber nicht den Balken im eigenen Auge, ihre chronische Unzufriedenheit (Abwehr durch Projektion, Krüger 1997, S. 138f.). Die Arbeit ihrer kreativen Prozessorganisation war auf der Ebene der Realitätsorganisation blockiert. Dadurch war es der Patientin möglich, die Realität der Ehebeziehung nach dem Muster des alten Mutterkonfliktes umzugestalten und das Leidensgefühl aus der Mutterbeziehung in der Ehebeziehung affektiv abzureagieren.

Ein kreativer Prozess, der durch Blockieren einer oder mehrerer Organisationsfunktionen versucht, alte Strukturen zu erhalten, ist gekennzeichnet durch *gebundene Kreativität*. Das Phänomen der gebundenen Kreativität wurde in der Psychodrama-Theorie bisher, Morenos Begrifflichkeit folgend, im Konzept der *Kulturkonserve* oder Kreativitätskonserve erfaßt. Schon Schacht (1992, S. 98) hat darauf hingewiesen, dass man darunter nicht nur, um mit Moreno zu sprechen, „Produkte eines geistig-kreativen Vorganges“ im Sinne von materiellen Objekten, wie Bücher, Partituren, Filme oder Gebäude verstehen sollte (Moreno 1974, S. 440). Schacht stützt sich bei seinem zu dem Konzept der gebundenen Kreativität passenden, deutlich prozeduralen Verständnis von „Kulturkonserven“ auf Systemtheoretiker wie Prigogine und Jantsch und meint, das Konzept der Konserve „lässt sich als Prozessstruktur verstehen ... Ein Beispiel ist ein Wasserstrudel, der nur eine Form darstellt, in der sich ein Wasserfluss organisieren kann – und nur im Rahmen dieses Wasserflusses kann er seine Struktur wahren“ (Schacht 1992, S. 98). Schacht zitiert Jantsch (1979, S. 52), der diesen Gedankengang weiter ausführt: „Dabei ist, was hier Struktur genannt wird, keineswegs etwas Solides, immer aus den gleichen Bestandteilen Zusammengesetztes, sondern ein dynamisches Regimen, das immer neue Wassermoleküle in den gleichen Strähnen kraftvoll durchschleust. Es handelt sich um eine Struktur von *Prozessen*“. Ändert sich der Fluß des Wassers, so ändert sich auch die Prozessstruktur „Strudel“.

Wie so oft kann man, wenn man erst einmal ein bestimmtes differenziertes Konzept entwickelt hat, dann auch in dem unsystematischen Denken Morenos Hinweise dafür finden, dass er die Kreativitätskonserven durchaus auch als prozesshafte Strukturen verstanden hat: Kreativitätskonserven „können einmal als ordnende Kraft ein anders Mal als Hindernis wirken“ (Moreno 1974, S. 12). „Konserven können in Fleisch und Blut des kreativen Menschen eindringen und ihn ... von innen heraus kontrollieren und zur steten Wiederholung des gleichen Inhaltes zwingen“ (Moreno 1974, S. 12). Sie können also durchaus eine prozesshafte Struktur haben. Positiv gesehen dienen die Kulturkonserven auch „zur Erhaltung der Errungenschaften menschlicher Vergangenheit ...“, ohne sie müsste der Mensch Tag für Tag gleiche Reaktionen auf gleiche Situationen in spontaner Weise“, das heißt mühsam in freier Kreativität immer wieder neu, entwickeln (Moreno 1974, S. 440f.). Die in altgewohnte Prozessabläufe gebundene Kreativität sei „Kreativität in gefrorener oder schlafender Form, die auf Erlösung durch den erweckenden Prinzen ... wartet“, auf die Spontaneität, d.h. auf die Aktivierung der blockierten Organisationsfunktion(en) mit dem Ziel ihres freien Gebrauches.

3. Durch Psychodramatechniken vermittelte freie Kreativität

Fallbeispiel:

Frau O. war unglücklich über die dauernde Unzufriedenheit ihres Mannes. Sie wollte der Gruppe zeigen, wie das zuhause ablief und hatte auf der Bühne das Konfliktfeld aufgebaut: Sie sitzt mit ihrem Ehemann, gespielt von dem Gruppenmitglied Jörg, am Frühstückstisch im Wohnzimmer, da fragt der Therapeut noch einmal: „Frau O., wie fing denn das an dem Morgen an?“ Frau O.: „Na, wir standen auf ...“ Intuitiv geht der Therapeut auf diese neue Information ein und verändert den Spielplan: „Zeigen Sie das doch einmal!“ Frau O. richtet das dazugehörige Schlafzimmer ein. Sie liegt noch im Bett. Der Ehemann (Jörg) steht noch unter der Dusche. Der Therapeut: „Fangen Sie an?“ Das ist die Aufforderung zur szenischen Aktion. Der Ehemann kommt vom Duschens zurück. Frau O.: „Kannst du heute wieder Frühstück machen?“ Der Therapeut lässt die Rollen wechseln. Als Ehemann Karl antwortet Frau O. etwas brummig, aber doch noch zugewandt: „Jetzt mache ich das schon zum siebenten Mal hintereinander. Eigentlich könntest du es doch auch mal wieder tun! Na gut, ich mache es schon.“ Karl (Frau O.) geht in die Küche. Der Therapeut lässt die Rollen wieder zurückwechseln. Karl (Jörg) geht in die Küche und macht dort Frühstück. Frau O. liegt im Bett, genießt das offensichtlich. Sie ruft hinter Karl (Jörg) her: „Und zum Frühstück möchte ich Apfelsinensaft! Aber bitte nicht den aus der Dose, sondern frisch gepresst!“ Frau O. steht langsam auf und geht in das Wohnzimmer hinüber zum Frühstückstisch, wo Karl (Jörg) schon beim Essen sitzt. Es fällt Jörg in der Rolle des Ehemannes nicht schwer, einen unzufriedenen Karl zu spielen. Auch die Gruppenteilnehmer verstehen recht gut, warum der Ehemann am Frühstückstisch keine gute Laune mehr hat. Durch introspektive Verarbeitung konnte die Patientin anschließend ihre eigene Verstimtheit zurückführen auf eine chronische familiäre Konfliktsituation in ihrer Kindheit, in der sie emotional nie satt wurde.

Allgemein gilt: Die acht zentralen Psychodramatechniken ahmen die Arbeit der kreativen Prozessorganisation nach und aktivieren sie. Der Therapeut lässt in dem Beispiel die Patientin zunächst die Frühstücksszene mit dem unzufriedenen Ehemann zeigen und dabei die Realität noch ganz entsprechend ihrer Abwehr (Blockade der Erinnerung an die Bettszene) organisieren. Er fragt dann aber Frau O., wie das Ganze an dem Morgen

anfang, und fordert sie auf, auch die *vergessenen* Handlungssequenzen aus der Zeit vor der Frühstücksszene in den Begegnungsprozess mit einzubeziehen. Dadurch hilft er der Patientin, in dem Ehekonflikt ihre Realitätsorganisation zu aktivieren. Der Ehekonflikt fing nämlich an mit der Szene, in der Frau O. noch im Bett lag und den Ehemann Karl bat, an diesem Tag das siebente Mal hintereinander Frühstück zu machen und den Orangensaft frisch zu pressen. Die Psychodramatechnik „szenische Aktion“ aktivierte hier gezielt die realitätsorganisierende Funktion der Patientin, löste dadurch die Abwehr auf und deckte durch das Handeln entlang dem roten Faden der Zeit den Widerspruch auf zwischen der spontanen Konfliktdeutung der Patientin und ihrer konkreten Erinnerung. Die Abwehr durch Projektion wurde so infrage gestellt. Dies allein wäre schon ein wichtiger therapeutischer Schritt gewesen, auch wenn die Patientin nicht noch zusätzlich den Zusammenhang mit dem Mutterkonflikt erkannt hätte. Denn die Patientin konnte ihren Ehemann nach dem Spiel durch die Erinnerung an die vorhergehenden Interaktionssequenzen nicht mehr einseitig darauf festlegen, *immer* unzufrieden zu sein, und hat sicher nach der Gruppensitzung zuhause neu hingesehen und geprüft, wann ihr Ehemann Karl unzufrieden ist, wann aber auch nicht. Das heißt aber, dass die Projektion aufgelöst war.

Allgemein lässt sich feststellen: Die Psychodramatechniken ahmen die kreativen Organisationsfunktionen in ihrer Arbeit spezifisch nach und aktivieren sie. Deshalb können sie, angemessen und störungsspezifisch eingesetzt, bei Abwehr die Blockaden spezifisch auflösen. Sie sehen an dem Schaubild Abbildung 6, welche Psychodramatechnik diese Arbeit spezifisch jeweils bei welchem Abwehrmechanismus leistet. Sie finden die einander zugehörigen Abwehrmechanismen und zentralen Psychodramatechniken jeweils in dem gleichen Quadranten der Kreise an der gleichen Stelle, z.B. das szenische Handeln und die von ihm auflösbare Abwehr durch Projektion beide in dem Quadranten unten rechts.

4. Die paralogische Kreativität im Traum und im Witz

Beispiel (vorheriges Fallbeispiel umgeschrieben zu einem Witz):

Olga sitzt mit ihrer Freundin Paula beim Nachmittagskaffee. Paula ist unglücklich: „Mein Mann kommt immer erst abends um 9 oder 10 Uhr nach Hause. Ich bereite alles vor, ein schönes Essen, zünde die Kerzen an, warte auf ihn. Und dann kommt er, macht ein mürrisches Gesicht und beschwert sich: Die Suppe ist zu salzig. Oder die Pizza ist kalt. Irgendetwas findet er immer!“ Olga seufzt mitfühlend: „Ach, das kenne ich gut! Karl ist auch immer unzufrieden. Erst gestern morgen hat er wieder so ein langes Gesicht gemacht! Anfangs ging es ja noch ganz gut. Ich habe ihn ganz lieb gefragt, ob er wieder Frühstück macht. Erst hat er sich geziert: 'Das ist jetzt das 7. Mal hintereinander!' Aber dann hat er es doch eingesehen. Ich lag ja noch im Bett. Und als ich dann Apfelsinensaft wollte, natürlich frisch gepresst, Du weißt ja, ich mag den aus der Dose nicht, da hat Karl das auch noch gemacht. Aber als wir dann am Frühstückstisch saßen, ich verstehe das gar nicht: Ich war ganz nett zu ihm, aber er hatte so eine Flappe! Ein Gesicht, furchtbar!“

In diesem Beispiel lässt der Erzähler des Witzes die Hauptperson der Geschichte, Olga, spielerisch die Aufmerksamkeit des Zuhörers von einem wichtigen Element (der Groß-

zügigkeit des Ehemannes Karl) auf ein unwichtiges Element, sein unzufriedenes Gesicht am Frühstückstisch, verschieben (Traummechanismus der Verschiebung, siehe Krüger 1997, S. 66). Da er Olga in ihrer Antwort an Paula wie fahrlässig auch die großzügigen Seiten ihres Ehemannes schildern lässt, entsteht in der Geschichte aber eine doppelte Logik. Der Erzähler tut so, als ob er selbst nicht merkt, dass die Heldin der Geschichte ihre realitätsorganisierende Funktion blockiert, und als ob er selbst daran scheitern würde, diese doppelte Logik zu erkennen. Dadurch aktiviert er bei dem Zuhörer dessen Realitätsprüfung. Der Zuhörer empfindet Spaß und Lustgefühl, weil er merkt, dass er selbst die Realität erkennt und einen besseren Durchblick hat als die Heldin der Geschichte, Olga, und als der Erzähler selbst.

Beim Traum oder dem Witz wird dem wahren Traumgedanken oder der wahren Geschichte eine andere Logik übergestülpt. Das macht gerade den Reiz und die Faszination aus. Diese Veränderung der Logik geschieht durch die Blockade von einer oder mehreren der vier kreativen Organisationsfunktionen, wobei *im Schlaf* unsere Alltagslogik diese Arbeit nicht mehr aufdeckt und korrigiert. In der Abbildung 6 ist zu erkennen, welcher Traummechanismus zu welcher kreativen Organisationsfunktion zugehörig ist und eine spezifische Arbeitsweise einer kreativen Organisationsfunktion darstellt.

V. Intuition und Kreativität des Therapeuten bei der Auswahl einzelner Psychodramatechniken

Das technische Vorgehen im Psychodrama wird stark mitbestimmt durch seine Anwendungsgebiete. In der Supervision des Teams einer Beratungsstelle ist der Auftrag am ehesten zu erfüllen mit gruppenzentrierten Spielen in den verschiedenen Rollen des gegenwärtigen Konfliktsystems, mit themenzentrierten Stegreifspielen auf der Symbolebene und mit wiederholtem Rollentausch zwischen den Teammitgliedern zum Austragen von gegenwärtigen Konflikten. Individuum-zentrierte Spiele mit gezieltem Wechsel in eine andere Zeit und an einen anderen Ort durch Szenenaufbau sind eher kontraindiziert. In der Therapie von psychoseerkrankten Menschen dagegen kann die „Erfahrung der Nicht-Existenz“ (Benedetti 1982, S. 43) nur individuumzentriert durch den Doppelgänger-Dialog und spezielle Abwandlungen des Szenenaufbaus ausgeglichen werden (Krüger 1999, S. 315ff.). Bei Zwangsneurosen (Straub 1969) und anderen schweren Neurosen, die bedingt sind durch frühkindliche Mangelereferenzen, kann wiederum speziell die szenische Aktion mit Stegreif- und Rollenspielen helfen, die gering ausgebildete Spielfähigkeit und den Fantasieraum zu entwickeln. Bei den uns gefühlsmäßig am leichtesten einfühlbaren Konfliktneurosen werden Heilungsschritte am ehesten durch den Rollentausch und den Szenenwechsel erreicht.

Unabhängig von diesen störungsspezifischen Indikationen setzt der Psychodramatherapeut aber auch im *Therapieverlauf* mehr oder weniger bewusst zeitlich gewisse Schwerpunkte bei der Anwendung einzelner Psychodramatechniken und benutzt am

Anfang besonders Szenenaufbau und Doppeln, szenische Aktion und Rollenspiel, später dann verstärkt Rollentausch und Szenenwechsel. Denn die Entwicklung eines Patienten oder einer Gruppe folgt gewöhnlich spontan dem Prinzip, die einzelnen kreativen Fähigkeiten (zuerst Entwicklung des Selbstempfindens, dann der Fähigkeit, zu handeln in der Begegnung, veraltete Beziehungsgleichgewichte umzugestalten und zuletzt angemessene Lösungen in diesen Beziehungen zu entwickeln (Kap. I und Krüger 1997, S. 223)) allmählich nacheinander aufzubauen.

Trotz aller Theorie und allen Wissens sind Psychodramatiker und Psychodramatikerinnen bei ihrer Arbeit zusätzlich aber immer auch angewiesen auf ihre Intuition und ihre Kreativität im Augenblick. Wie lässt sich nun diese Intuition und Kreativität des Psychodramatherapeuten differenziert erfassen und beschreiben? Ganz allgemein kann man sagen: *Neben allen anderen Faktoren ist der Einsatz von Psychodramatechniken immer auch Ergebnis und Ausdruck freier Kreativität in der therapeutischen Beziehung.* Die meisten Psychodramatiker werden diesem Satz sofort zustimmen. Denn er bestätigt doch nur ihre allgemeine Erfahrung. Was ist aber freie Kreativität in der therapeutischen Beziehung und wie entsteht sie?

Im Psychodrama ist die therapeutische Beziehung durch das Prinzip der Begegnung gekennzeichnet. *„Begegnung“ ist ein Schlüsselbegriff des Psychodramas.* Begegnung unterscheidet nicht zwischen Ich und Du, zwischen Subjekt und Objekt. Begegnung ist Interaktion zwischen Subjekten, zwischen einem Ich und einem anderen Ich. In der Begegnung mit psychisch erkrankten Menschen gibt es aber nun ein Problem: Die Begegnung gelingt nicht oder zumindest nicht sofort. Auch ein Therapeut versteht nicht auf Anhieb, welchen Affekt und Konflikt der Patient mit seiner Depression oder seinem Herzrasen ausdrückt. Und der Patient kann es ihm zunächst nicht sagen. Viele Psychotherapiemethoden benutzen deshalb den „Trick“, die anfangs gestörte Begegnung zwischen Patient und Therapeut in einen *Prozess der Begegnung* umzuwandeln. Dann zeigt sich die Begegnungsstörung interaktionell in Handlungen (das klassische Beispiel ist das Ausagieren in der Übertragungsbeziehung in der Psychoanalyse) und wird so therapeutischen Interventionen besser zugänglich. Auch Psychodrama benutzt diesen „Trick“ systematisch, alte innere „Programme“ des Menschen wiederzubeleben und durch therapeutische Intervention zu verändern. Die Frage „fällt Ihnen dazu eine Szene ein? Wann, wo war das?“ gehört zum Standard des Psychodramas. Der Therapeut lässt die genannte Szene in Handlung umsetzen und kann dann, wie ich oben an dem Beispiel des Ehekonfliktes von Frau O. zeigte, mit seinen Psychodramatechniken neurotische Blockaden in Begegnungsprozessen gezielt auflösen⁵.

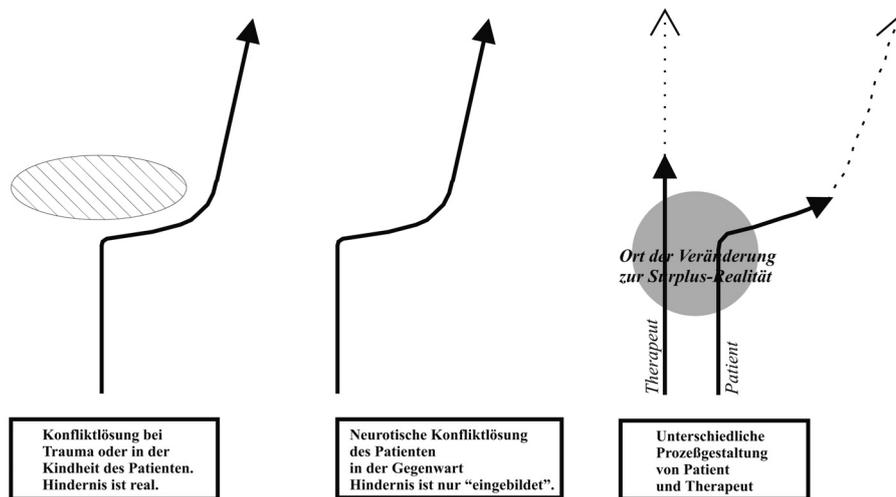
Wenn wir nun das Konzept der Begegnung und das Theoriekonzept der kreativen Prozessorganisation miteinander verbinden, dann *begegnen sich in der Therapiesituation die Selbstorganisation des Therapeuten und die Selbstorganisation des Patienten*⁶. Nun kommt aber der Patient in die Therapie, weil seine Selbstorganisation in bestimmten Konfliktbereichen blockiert ist, gespalten oder festhängt und nicht frei arbeiten kann. Statt den Patienten nun verbal auf seine Störungen hinzuweisen oder das Symptom sich in der Übertragungsbeziehung wiederholen zu lassen, *sieht der Psychodra-*

matherapeut in dem Patienten immer jemand, der sich kreativ selbst organisiert. Mag seine Selbstorganisation noch so unbeholfen, zerfallen oder blockiert sein, wichtig ist zunächst nicht, wie frei und kreativ sie gerade ist, sondern darauf zu vertrauen, dass sie überhaupt da ist, dass sie existiert. Dieses Vertrauen auf die Kreativität des Menschen macht die Grundhaltung des Psychodramatherapeuten aus.

Wie kommt es aber dann dazu, dass der Patient sich in seiner Symptombildung nach dem Psychodramaspiel besser versteht oder seine Konflikte im Spiel versuchsweise löst? Anders als beim bloßen gedanklichen Erinnern im Alltag spielt ein Patient im Psychodrama seine Erinnerung oder Fantasie *nicht allein* auf der Bühne aus. Vielmehr ist der Weg des Patienten in seinem Spiel immer auch Ausdruck der Begegnungsprozesse zwischen Patient und Therapeut, zwischen Patient und Mitspielern und zwischen Patient und Gruppe. Der Therapeut lässt seine kreative Selbstorganisation über weite Strecken spielerisch bewusst mit dem Selbstorganisationsprozess des Patienten verschmelzen⁷. Er bringt seine frei arbeitende funktionelle Selbstorganisation kreativ in die Selbstorganisation des Patienten ein. Nun hat der Psychodramatherapeut aber gelernt, kreativ zu spielen, das heißt seine kreativen Organisationsfunktionen zu Psychodramatechniken umzuwandeln (die Systemorganisation zum Szenenaufbau und Doppeln, die Realitätsorganisation zum szenischen Handeln und Rollenspiel usw., siehe Abb. 6 oben). Wenn er also durch spielerische Verschmelzung seine frei arbeitende Selbstorganisation in die Selbstorganisation des Patienten einbringt, kann er auch die Organisationsfunktionen des Patienten für diesen in Psychodramatechniken umsetzen und den Patienten so dazu bringen, auch seinerseits seine Organisationsfunktionen als Psychodramatechniken zu benutzen, seinen Konflikt auf der Bühne kreativ auszugestalten und so *gebundene Kreativität zu freier Kreativität umzuwandeln*. Psychodrama überführt also die Selbstorganisation eines Patienten vorübergehend in interpersonelles Handeln. Es lässt die funktionelle Selbstorganisation in den Psychodramatechniken konkretisieren und macht die Selbstorganisation dadurch therapeutischen Interventionen direkt zugänglich.

Denn trotz der Verschmelzung der Selbstorganisationsprozesse von Therapeut und Patient bleibt dennoch die Spannung in der Begegnung zwischen Therapeut und Patient der Schlüssel und Motor für die „wahre“ (Moreno 1970, S. 77) psychodramatische Produktion und freie Kreativität im therapeutischen Prozess. Spielerische bewusste Verschmelzung unterscheidet sich nämlich von bloßer Anpassung des Therapeuten an den Patienten durch Selbstverlust dadurch, dass der Therapeut zwischenzeitlich immer wieder auch den Begegnungsraum zwischen sich und dem Protagonisten neu herstellt. Er lässt innerlich auch eigene Gefühle, Bilder und Gedanken zu und nimmt sich aktiv wahr als Gegenüber des Patienten. Der Therapeut lebt so auch immer die Begegnungsebene, folgt in der Beziehung seiner Neugier und erhält sich so seine Handlungsfähigkeit, die freie Kreativität seiner Organisationsfunktionen. Das ist auch dringend erforderlich, denn die Selbstorganisation des Patienten arbeitet definitionsgemäß nicht frei, sondern ist gebunden durch alte Konfliktlösungen und Symptombildungen. Wäre das nicht der Fall, dann könnte der Protagonist den Konflikt ja auch spontan ohne therapeutische Hilfe lösen.

Abb. 7: Weg der kreativen Prozessgestaltung von Patient und Therapeut



Bildlich (siehe Abb. 7) dargestellt will der Patient also in dem Konflikt, wie er es in seiner Krankheitsentwicklung gelernt hat, an einer bestimmten Stelle des psychodramatischen Prozesses gewohnheitsmäßig dem Weg seiner Abwehr folgen, vom „geraden“ Weg auf den gewohnten „Nebenweg“ ausweichen und in die Richtung der *alten* Konfliktlösung weitergehen. Die kreative Selbstorganisation des Therapeuten strebt aber frei nach einer angemessenen Lösung. Verschmolzen mit der Selbstorganisation des Patienten wird sie nun in ihrer kreativen Arbeit behindert. Der Therapeut erlebt diese Behinderung seiner freien Kreativität als Irritation und inneren Konflikt. Aber warum nicht? Der Therapeut hält die Zeit an und versucht, sich an der Stelle der Irritation zu orientieren. Die Irritation aktiviert seine kreativen Organisationsfunktionen: Wer oder was ist gerade? Wie ist er, sie, es? Warum ist es so? Er setzt seine kreativen Organisationsfunktionen um in Psychodramatechniken. Er fragt den Protagonisten im Rollenfeedback auf der Bühne (Interview) nach seinem gefühlsmäßigen Erleben. Er doppelt und aktiviert so die Wahrnehmung nach innen und außen. Er lässt die Rollen tauschen, um zu erfahren, wie der Protagonist und die Bezugspersonen an dieser Stelle der Irritation aufeinander reagieren, wie sie sich fühlen und einander beurteilen. Wie nimmt der Protagonist seinen Gegenspieler wahr? Was ist der Vorteil des Nebenweges im Unterschied zum Hauptweg? Die alte neurotische Konfliktlösung des Protagonisten wird so an der Stelle der Abwehr (Kreativitätsblockade) über die Realität der Erinnerung oder Vorstellung hinaus kreativ ausgestaltet und dadurch in ihrer Besonderheit bewusst gemacht. Es entsteht *freie Kreativität* und *Surplus-Realität* und damit das von Moreno sogenannte „*wahre zweite Mal*“ (Moreno 1970, S. 77).

Abgesehen von besonderen störungsspezifischen Indikationen handelt der Therapeut während der Spielphase beim Einsatz der Psychodramatechniken zwar weitgehend intuitiv. Nach der Psychodramasitzung kann er sich dann aber überlegen, ob die eine oder die andere Psychodramatechnik bei diesem Patienten besonders förderlich war.⁸ Trifft das zu, so kann er rückwirkend auf die spezielle Abwehr oder den Entwicklungsstand des Patienten schließen. Z.B. hatte Frau O. (Fallbeispiel oben) besonders von der Psychodramatechnik „szenisches Handeln“ profitiert und dadurch ihre Bindung an die Abwehr durch Projektion relativiert. Zu der Zeit war tatsächlich in ihrer Entwicklung die zweite Stufe innerer Kreativität noch relativ gering ausgebildet, nämlich die Fähigkeit zu handeln und anstelle der Bulimie einen gangbaren Weg der Selbstkreativität zu finden und zu entwickeln. Die hier vorgestellte Theorie der kreativen Prozessorganisation mit seinen vier Funktionen und deren Abwandlungen erleichtert ein solches Processing nach der Psychodramasitzung. Dieses kann helfen, als Therapeut in der psychodramatischen Arbeit sicherer zu werden und an dem Ort der Irritation gezielter, mutiger und geduldiger zu sein.

Das Vorgehen im Psychodrama ist zwar abhängig von seinen Anwendungsgebieten, dem Entwicklungsstand der Gruppe (des Patienten) und von Persönlichkeit und Erfahrung des Therapeuten bis zuweilen Leiters. Trotzdem bleibt aber das intuitive Gespür des Therapeuten für die Kreativität in der Prozessgestaltung die Grundlage der psychodramatischen Arbeit. Erfahrene Psychodramatiker und Anfänger unterscheiden sich da nicht. Denn das Ganze der Kreativität des Menschen wird nicht durch das Wissen um seine einzelnen Teile vermehrt. Ich selbst habe schon als Anfänger im Psychodrama genauso wie heute nach langjähriger praktischer Arbeit immer ein besonderes Glücksgefühl empfunden, wenn es mir gelungen war, in meiner therapeutischen Arbeit mit dem Geheimnis der Kreativität in Berührung zu kommen. Die hier vorgestellte Theorie kann aber helfen, das Gespür für die Kreativität im therapeutischen Prozess zu reifer Intuition zu entwickeln.

VI. Die psychodramatische Rollentheorie im Rahmen der Theorie des kreativen Prozesses

In der „Dokumentation zur Anerkennung als wissenschaftlich anerkannte psychotherapeutische Behandlungsmethode“ beim Wissenschaftlichen Beirat Psychotherapie der Bundesärztekammer (Burmeister, J., Leutz, G. und Diebels, E. 2000) verstehen die Verfasser die Rollentheorie als das alleinige zentrale Theoriekonzept des Psychodramas und haben die hier vorgestellte Theorie kreativer Prozessarbeit mit der darin enthaltenen psychodramatischen Kreativitätstheorie in den Antrag nicht mitaufgenommen, weil sie meinten, dass sie der Rollentheorie widerspreche (Burmeister, J., mündl. Mitteilung 2000). Diese Beurteilung beruht meiner Ansicht nach auf einem Missverständnis. Denn das hier vorgestellte Konzept widerspricht nicht der Rollentheorie, sondern stellt sie

vielmehr zusammen mit der Kreativitätstheorie in den übergeordneten Bezugsrahmen der Theorie des kreativen Prozesses.

Die Unterordnung der Rollentheorie unter das Theoriekonzept des kreativen Prozesses ist dringend notwendig. Denn die Rollentheorie ist in ihrer Anwendung problematisch aus zwei Gründen: 1. Der Oberbegriff „Rolle“ verführt dazu, trotz aller differenzierter neuer Definitionen in Wahrheit doch den Blickwinkel der Betrachtung immer wieder in naiver Weise auf das Handeln des Einzelnen einzuengen und die systembezogene Arbeit zu vernachlässigen. 2. Mit der Rollentheorie in der bisherigen Form können Strukturveränderungen im therapeutischen Prozess nicht ausreichend beschrieben werden.

Zu 1.: Zentrierung des Blickwinkels auf das Handeln des Einzelnen

Moreno (1985, S. 77) unterscheidet „psychosomatische Rollen“, „psychodramatische Rollen“ und „soziale Rollen“ und spricht zum Beispiel von „der psychosomatischen Rolle“ des Essenden oder der „sozialen Rolle“ des Lehrers. Solche Einengungen des Blickwinkels auf den Einzelnen verhindern aber, mit der Rollentheorie zu erfassen, was wir im Psychodrama machen. Diese Rollenkategorien beschreiben die psychodramatische Praxis immer wieder so, als ob Psychodrama nur Rollenspiel wäre. Etwa 1935 hat Moreno aber das Hilfs-Ich als Technik eingeführt (Moreno 1939, S. 2). Diese Technik ermöglicht den Rollentausch (Moreno 1945, S. 11) *zwischen* dem Patienten und seinem Beziehungspartner, verkörpert von einem Hilfs-Ich, und führte damit überhaupt erst zur Weiterentwicklung des Rollenspiels zum Psychodrama im engeren Sinne. Seitdem richten wir Psychodrama-Therapeuten in unserer praktischen Arbeit den Blick in Wahrheit nicht mehr nur auf die Rollen und ihre Gestaltung, sondern hauptsächlich auf den kreativen *Prozess zwischen* den Rollen, bei interpersonellen Konflikten auf den kreativen *Prozess zwischen* den beteiligten Personen, bei intrapsychischen Konflikten aber auf den Selbstorganisationsprozess *zwischen* den intrapsychisch vorhandenen Rollenebenen und Strukturelementen (Krüger 1997, S. 26ff.). Wir Therapeuten achten also zwar auch auf die Rollengestaltung und -entwicklung, wir nehmen diese aber eigentlich nicht als Rolle wahr, sondern viel differenzierter als einen momentanen funktionalen Gleichgewichtszustand des Einzelnen innerhalb des ganzen kreativen Organisationsprozesses. Rollen sind, so verstanden, nur ein Teilaspekt der Umgestaltung eines alten Gleichgewichtes einer komplexen Struktur hin zu einem neuen Gleichgewicht (Schacht 1992, S. 100) mittels funktioneller Organisationsarbeit und energetischer Austauschprozesse.

Siroka (zitiert nach Dayton 2001, S. 120) drückt eben diesen Gedanken anders aus und meint: „Rolle ist das Umsetzen eines Zustandes in Handlung innerhalb des Systems: Daraus folgt logischerweise, dass jede Arbeit an der Rolle von ihrer Natur her eine systemische Intervention ist.“ Auch Krotz (1992, S. 304) spricht von „rollenbezogen gedachten Interaktionsprozessen“, in denen die beteiligten Interaktionspartner sich, psychodramatisch verstanden, durch einen ständig durchzuführenden imaginativen Rollentausch immer wieder in den anderen hineinversetzen und dann aber wieder zu sich selbst zurückkehren, um ihr Handeln auf das des anderen zu beziehen. Krotz fol-

gert: Rolle ist „kein analytisches, sondern ein integratives Konzept ... Rolle als Ausdrucksform, also Rollenhandeln in Situationen, lässt sich nicht vollständig durch einzelne Gesten, Handlungen und Merkmale oder Kombinationen davon beschreiben oder festlegen. Vielmehr ist Rolle integral im folgenden Sinn: Sie legt für ein Individuum in dessen Perspektive für einen Zeitraum in einer Situation ein Handlungspotential fest“ (Krotz 1992, S. 311). Sogar Moreno (1985, S. IV) hat den Begriff „Rolle“ schon ähnlich definiert: „Role is the functioning form the individual assumes in the specific moment he reacts to a specific situation in which other persons or objects are involved.“ Psychodramatiker betonen in ihrer Theoriediskussion zwar immer, dass sie natürlich von diesem systembezogenen Verständnis von Rolle ausgehen. In der Praxis zeigt sich dann aber trotzdem immer schnell, dass man doch wieder in das alte Individuum-zentrierte Denken des Wortes „Rolle“ zurückfällt, weil der Rollentheorie ein Konzept systembezogener Rollenentwicklung bisher fehlt.

Zu 2.: Die Rollentheorie kann Strukturveränderungen nicht ausreichend beschreiben

Systembezogene Definitionen des Begriffes „Rolle“ sind wichtig, wenn man mit dem *Rollenbegriff* die psychodramatische Praxis theoretisch erfassen will. Sie heben aber das zweite Dilemma der Rollentheorie nicht auf: Es wird nie klar, ob mit „Rolle“ der Ausgangspunkt eines kreativen Prozesses oder sein Ergebnis gemeint ist. Ein traumatisierter Lehrer lebt vor der Traumatherapie genauso die Rolle des Lehrers und die Rolle des Traumatisierten wie nach erfolgreicher Therapie. Der Rollenbegriff unterscheidet nicht zwischen dem alten strukturellen Gleichgewicht eines Traumaüberlebenden vor der Therapie und seinem neuen strukturellen Gleichgewicht, das in dem Durchgang durch den therapeutischen Prozess neue Erfahrungen mit integriert hat und deshalb als Struktur in seinen Organisationsprozessen komplexer ist als die Strukturen zu Beginn des kreativen Prozesses. Es ist aber wichtig, einen Komplexitätsgewinn im Konfliktsystem auch begrifflich klar zu kennzeichnen. Denn die Fähigkeit zur Verarbeitung von Konflikten, also die Konfliktfähigkeit und Belastbarkeit eines Menschen, ist umso größer, je komplexer seine inneren Strukturen organisiert sind (Sabelli 1989, S. 166f. und Schacht 1992, S. 127). Je weniger komplex die Selbstorganisation nämlich ist, desto eher ist sie im Konflikt überfordert und bezieht dann in zum Teil unangemessener Weise das soziale Umfeld in den Prozess der Konfliktlösung mit ein. Krotz (1992, S. 319f.) benutzt deshalb für das, was im Psychodrama meist als „Rolle“ bezeichnet wird, auch den zutreffenderen Begriff „Identität“: Er versteht „Identität ... als Balance zwischen Selbst und situativer Rolle“. Auch Ammon (1974, S. 30) spricht in seiner Kreativitätstheorie von einer am Ende eines kreativen Prozesses „erweiterten Identität“ und meint, „dass jeder schöpferische Akt das Identitätsproblem neu in Szene setzt und neu löst, so dass nach dem schöpferischen Akt der Mensch selbst ein veränderter ist und seine Identität differenziert und erweitert hat“.

Eine Psychotherapie-Methode, die wie das Psychodrama den Ausgangspunkt ihrer praktischen Arbeit ebenso wie den Endpunkt mit demselben Wort („Rolle“) benennt und deshalb mit ihren theoretischen Interpretationsfolien den erarbeiteten Komplexi-

tätsgewinn der Selbstorganisation nicht erfasst, kann aber die Wirkung ihrer praktischen Arbeit nicht angemessen beschreiben und sich in der Folge dann auch in der Konkurrenz mit anderen Psychotherapiemethoden nur schwer behaupten. Diesen Mangel in der Nomenklatur der Rollentheorie hat man versucht auszugleichen durch die Einführung des Begriffes „Rollencluster“ (Moreno 1985, S. 174f.; Leutz 1974, S. 167; Petzold, H. und Mathias, U. 1982, S. 346f.). Die Bündelung von Rollen in „Rollenclustern“ wird aber in der Literatur vor allem diskutiert im Hinblick auf die Frage, ob intrapsychische Rollencluster die freie und angemessene aktuelle Rollenausübung behindern oder fördern können. Auch wenn man aber sogar den Begriff „Cluster“ in seiner Bedeutung ausweiten und dazu benutzen würde, um zwischen dem Ausgangspunkt „Rolle“ und dem Endpunkt eines kreativen Prozesses „Rollencluster“ zu unterscheiden, so fehlt in der psychodramatischen Rollentheorie bisher doch noch völlig ein Konzept für den kreativen Prozess der *Entstehung* von Rollenclustern. Dabei ist für eine Theorie der praktischen Arbeit mit Psychodrama aber eigentlich der Weg der Entstehung komplexerer Strukturen, also der kreative Prozess, interessanter als das Ergebnis. Denn wenn das gewünschte Ergebnis nicht zustande kommt, kann man nichts anderes mehr machen, als Defizite an Komplexität festzustellen, zum Beispiel Rollenmangelsyndrome (Leutz 1974, S. 158ff.). In einer Psychotherapie solcher „Rollendefizite“ wird man aber dann, wenn die Therapie sich nicht nur auf das Einüben von Rollen beschränken soll, doch immer wieder den Weg der *Entstehung* des Rollendefizites noch einmal gehen müssen mit dem Ziel, dort, wo der kreative Prozess blockiert blieb, den Konflikt nachträglich auszutragen, nach einer angemesseneren Lösung mit einem neuen Gleichgewicht der Strukturen zu suchen und so die nicht mehr zeitgemäßen Wege der Selbstorganisation zu verändern und das „Rollendefizit“ aufzuheben.

Um das Vorgehen in der psychodramatischen Psychotherapie rollentheoretisch begründen zu können, ist es meiner Beurteilung nach notwendig, die Rollentheorie des Psychodramas weiterzuentwickeln zu einer prozessorientierten, den Komplexitätsgewinn in der Therapie erfassenden (siehe auch Krüger 1997, S. 26ff.) Theorie systembezogener Rollenentwicklung. Diese *systembezogene Rollenentwicklung* verläuft idealtypisch in vier aufeinander aufbauenden Schritten und mündet ein in das Ergebnis der „komplexen Rolle“. In einer *komplexen Rolle* hat der Patient oder Klient seine vor der therapeutischen Arbeit konfliktbezogen vorhandenen Rollenfragmente (Strukturelemente des Gedächtnisses, wie z.B. sensorische Erlebnisse, Verhaltenssequenzen, Affekte, szenische Bilder, Selbst- und Fremdbilder, ideelle Werte) situationsbezogen assoziiert, integriert und um fehlende Bindeglieder erweitert zu einer die beteiligten Rollenfragmente stimmig und subjektiv wahr umfassenden und zuende entwickelten Gestalt. Eine komplexe Rolle birgt in sich als Potenz den zu ihr und ihrem Konfliktsystem dazugehörigen, sich frei erfüllenden kreativen Prozess, so dass beim Auftauchen der komplexen Rolle sich ohne Stau von Konfliktenenergien ihre handlungsbezogene, beziehungsbezogene und intersystemische Entwicklung immer schon gleich mitvollzieht und am Anfang ihrer Geschichte dann also immer schon das frei mitbestimmte Ziel der Geschichte und ihr Ende bekannt sind. Komplexe Rollen dienen dem Einzelnen als (klein-

ste) Bausteine für ihre Identitätsgestaltung und als Interpretationsfolien für ihr Selbst- und Weltverständnis.

Die vier Schritte der systembezogenen Rollenentwicklung sind:

1. Situationsbezogenes Auftauchen einer Rolle. Auftauchen von vegetativem Empfinden und Verhaltensmuster.
2. Handlungsbezogene Rollenentwicklung. Entwicklung von dazugehörigem Affekt und Szene.
3. Beziehungsbezogene Rollenentwicklung. Entwicklung und Wahrnehmen der Differenz zwischen Selbst und situativer Rolle. Entwicklung des Selbstbildes und des Bildes des anderen in der Beziehung und von Beziehungsspielen.
4. Intersystemische Rollenentwicklung. Sie bezieht transsystemische Erfahrungen in die aktuelle Rollenentwicklung mit ein, erweitert so das Selbstverständnis und verhilft zu subjektiv wahrer Selbstverwirklichung in der Rolle (das „wahre zweite Mal“ von Moreno) durch intersystemische Entwicklung von ideellen Normen, Werten, Mythen und Narrationen.

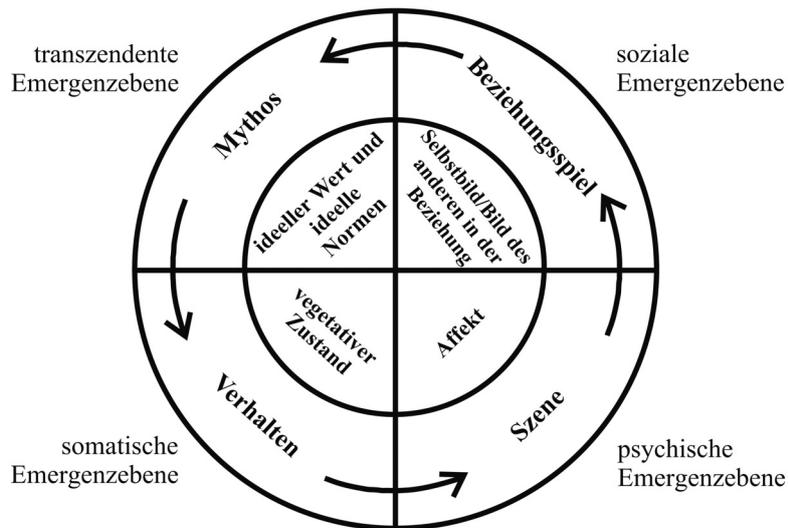
Eine solche zu einer systembezogenen Rollenentwicklung weiterentwickelte Rollentheorie dehnt den Rollenbegriff nicht unzulässig aus auf Inhalte der Kreativitätstheorie oder der energetischen Austauschprozesse, ordnet sich statt dessen dem Theoriekonzept des kreativen Prozesses unter, wird dadurch weniger diffus und ist in der Lage, vertieft und praxisnah die Strukturveränderung in einem erfolgreichen therapeutischen Prozess zu beschreiben. Eine solche systembezogen denkende und das Emergenzprinzip (das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile) berücksichtigende Rollentheorie kann alte Konzepte der Rollentheorie da, wo sie wenig Erkenntniswert haben und die praktische Arbeit mit ihren Interpretationsfolien nur verwirren, weiterentwickeln hin zu größerer Praxisrelevanz und einer in sich stimmigeren Systematik.

Ich möchte das an einem Beispiel deutlich machen: Ich kenne keinen Psychodrama-Therapeuten, der in seiner praktischen Arbeit die Rollenkategorien nach Leutz (1974, S. 48ff.) in der von Leutz selbst vorgelegten Interpretation anwendet: Wenn der 8jährige Jens eine Marzipankartoffel isst, dann unterscheidet Leutz bei ihm die somatische Rolle des Essenden von der psychischen Rolle des Genießenden, der sozialen Rolle des Konsumenten und der transzendenten Rolle des „Kommunizierenden (Kommunikanden)“ (Leutz 1974, S. 51). Eine solche theoriegeleitete Sichtweise des 8jährigen Jens engt den Blick willkürlich auf sein Handeln, sein Essen, ein: Er isst und genießt. Er ist kein „Konsument“, denn er hat sich die Marzipankartoffel nicht gekauft. Auch ist er nicht „Kommunikand“, denn er isst sie nicht im Rahmen einer rituellen Handlung.

Diese theoriegeleitete Kategorisierung nach Leutz ist aber für das Verständnis der Konfliktsituation des Jungen wenig erhellend. Wir versuchen deshalb in unserer praktischen psychodramatischen Arbeit auch immer, einen Einblick in die intrapsychische Konfliktdynamik *zwischen* den verschiedenen inneren Strukturelementen des Jungen zu gewinnen. Dafür ist es nötig, die Rollenkategorien nach Leutz als vier verschiedene,

nach dem Grad ihrer Komplexität geordnete Stufen der Struktur- oder Rollenentwicklung zu interpretieren (Krüger 1997, S. 26ff.).

Abb. 8: Die verschiedenen Strukturelemente des kreativen Prozesses der Selbstorganisation (in Anlehnung an Krüger 1997, S. 30ff.)



Diese veränderte Sicht erweitert den Blick und stellt das Essen und Genießen des 8jährigen Jens in den dazugehörigen Gesamtzusammenhang des Prozesses seiner Selbstorganisation und seiner inneren Konfliktdynamik: Der 8jährige Jens hat nämlich als älterer Bruder (altes Beziehungsspiel auf der sozialen Emergenzebene) seiner jüngeren Schwester die Marzipankartoffel entwendet. Er isst (Verhaltenssequenz auf der somatischen Emergenzebene) sie mit Genuss (Affekt auf der psychischen Emergenzebene) und aber auch mit Herzklopfen (vegetatives Empfinden auf der somatischen Emergenzebene), obwohl er keine Schuldgefühle hat und seinen kleinen Diebstahl nur gerecht findet (ideeller Wert auf der transzendenten Emergenzebene), da doch seine Tante bei ihrem Besuch nur seiner Schwester, nicht aber auch ihm selbst Marzipankartoffeln mitgebracht hat (altes Beziehungsspiel zwischen Tante und Jens, auslösender Konflikt für die Konfliktspannung und der Anstoß zur inneren Prozessarbeit des Jungen). Das Essen der Marzipankartoffel ist das Ergebnis des Prozesses der kreativen Selbstorganisation des achtjährigen Jens und ist ein symbolischer Ausdruck für den persönlichen Mythos des Jungen als älterer Bruder, der nicht gesehen wird und sich sein vermeintliches Recht selbst verschafft.

In konstruktivistischen Ansätzen von Psychotherapiemethoden wird das, was ich hier „Mythos“ nenne, als „Geschichte“ oder Narration bezeichnet (Kruse 1997, S. 228f.). „Eine Geschichte greift einzelne Elemente aus einem Ereigniszusammenhang heraus, bringt sie in einen zeitlichen und oft auch kausalen Zusammenhang“. „Geschichten geben dem Ereignisablauf in einer Biographie Sinn. Familiengeschichten interpretieren dem Kind seine Welt und seine eigene Existenz. Sie sind moral- und sinnbildend. Ein Individuum betrachtet seine Welt durch die Linse von Geschichten, den persönlichen, denen der Familie, der Gesellschaft, der Nation, der Klasse, der Kultur“. Psychodrama verwirklicht originär einen narrativen Ansatz in seiner psychotherapeutischen Praxis. Das „wahre zweite Mal“ ist ja nie die objektive Wahrheit und soll sie auch gar nicht sein. An diesen Ausführungen wird deutlich: Die Weiterentwicklung der Rollentheorie hin zu einer Theorie systembezogener Rollenentwicklung und ihre Unterordnung unter die umfassendere Theorie kreativer Prozesse macht es möglich, Konzepte der Rollentheorie für ihre Anwendung in der psychodramatischen Praxis angemessener zu interpretieren und umzuschreiben hin zu einer größeren Praxisrelevanz, die dann auch die Diskussion mit anderen Psychotherapiemethoden erleichtert.

VII. Die Theorie kreativer Prozessorganisation im Vergleich mit anderen Kreativitätstheorien

1. Theoretische Konzepte der Kreativität bei anderen Psychodramatikern und Psychodramatikerinnen

Die Theorie kreativer Prozessorganisation ist geeignet, als übergeordnetes Theoriekonzept neben der Rollentheorie auch die Spontaneitäts-Kreativitätstheorie des Psychodramas zu ordnen, zu erhellen und zu systematisieren. Die Wirkung des Psychodramas wird in der Literatur immer wieder in dem Wort „kreativ“ als Schlüsselbegriff zusammengefasst. Moreno sagt: „Man must take his own fate and the fate of the universe in hand, on the level of creativity, as a creator“ (Moreno 1975, S. 267). Wir Menschen seien aber im Laufe unseres Lebens viel mehr Geschöpfe als Schöpfer (Moreno 1985, S. 36). Blatner und Blatner (1988, S. 151) beziehen diesen mehr philosophisch-poetischen Gedanken Morenos auf die praktische psychodramatische Arbeit und meinen: „Ganz allgemein ausgedrückt zielt Psychodrama auf die Befreiung der Kreativität in einzelnen Individuen, in Gruppen und in Organisationen“. Haan (1992, S. 218) stellt in ihrer Studie über Kreativität im Psychodrama zusammenfassend fest: „Die Entfaltung von Kreativität ist Sinn und Zweck des psychodramatischen Spiels.“ Kruse (1997, S. 27) kommt in seinem Überblick über kreative Methoden zu dem Schluss: „Psychodrama ist die erste stringent nach einem künstlerischen Genre entwickelte Therapieform und kann bis heute als paradigmatisch für einen kreativitätsorientierten Ansatz gelten.“

Obwohl die Förderung und Befreiung der Kreativität also offensichtlich als das Hauptziel psychodramatischer Arbeit angesehen wird, ist es den Psychodramatikern und Psychodramatikerinnen aber bisher nicht gelungen, eine Theorie der Kreativität zu entwickeln, die prozedural und in der Praxis handlungsleitend wäre. Moreno hat den Begriff „Kreativität“ unsystematisch sehr verschiedenartig benutzt. Oft spricht er alltags-sprachlich von „freier Kreativität“, „maximaler Kreativität“ (Moreno 1974, S. 438) oder von „spontaner Kreativität“ (Moreno 1974, S. 440) und meint damit das, was ich hier als „freie Kreativität“ in der kreativen Prozessorganisation definiert habe. Andererseits aber versteht er „Kreativität“ abweichend vom allgemeinen sozialen Sprachgebrauch einseitig immer wieder im Sinne dessen, was ich hier als „gebundene Kreativität“ bezeichne (siehe Kap. IV.2). So wenn er sagt: „Die Wirksamkeit der Kreativität wächst proportional mit der ihr zur Verfügung stehenden Spontaneität ... Kreativität gehört in die Kategorie der Substanz – sie ist die Ursubstanz“ (Moreno 1974, S. 12). „Außer dem großen Maler Michelangelo lebten noch viele Michelangelos, viele Beethovens außer dem großen Komponisten, manch ein Jesus außer Christus. Kreativität und kreative Ideen sind ihnen gemeinsam; aber sie unterscheiden sich durch ihre Spontaneität“ (Moreno 1974, S. 11).

Die geringe Praxisrelevanz des Kreativitätsbegriffes bei Moreno entsteht dadurch, dass er die Spontaneität und die Kulturkonserven aus dem Oberbegriff Kreativität herauslöste, sie zu selbständigen Kategorien machte und das Wort „Kreativität“, aufgespannt zwischen den polaren Gegensätzen Spontaneität und Kulturkonserve, gleichsam im Spagat zwischen den beiden Stühlen, seine konzeptionelle Kraft verlor und sich inhaltlich entleerte. Moreno (1974, S. 17) sieht den kreativen Prozess zunächst durchaus noch als Weg an und versteht die Reihe „Spontaneität – Kreativität – Konserve“ als „Kanon der Kreativität“ und „Gesamthandlung“. Diese Aufteilung eines kreativen Prozesses verführt aber dazu, Spontaneität, Kreativität und Konserve als zeitlich einander nachfolgende Qualitäten zu sehen, statt als aufeinander aufbauende und ineinander verwobene. Ich mache in meinem Verständnis von Kreativität diese begriffliche Dreiteilung des Phänomens Kreativität wieder rückgängig und *definiere Spontaneität als freie Kreativität* (siehe Kap. IV. 1) und die von Moreno sogenannten „*Kulturkonserven*“ als *gebundene Kreativität* (siehe Kap. IV. 2). Denn Spontaneität im Sinne der von mir beschriebenen freien Kreativität ist am Ende des kreativen Prozesses in den Phasen der Integration und Einigung genauso erforderlich wie bei der Auflösung alter Strukturen am Anfang, nur dass in dem 3. und 4. Schritt des kreativen Prozesses (siehe Kap. II und IX.1) zusätzlich zu der systemorganisierenden Funktion und der realitätsorganisierenden Funktion auch die kausalitätsorganisierende Funktion und die finalitätsorganisierende Funktion frei arbeiten müssen. Ebenso ist auch die „Konserve“, also das Ergebnis kreativer Prozessorganisation, nicht erst in der Endphase des kreativen Prozesses existent, sondern als Fragment der Kulturkonserve von Beginn an in Form einer Idee oder zumindest Hoffnung schon vorhanden. Ohne Idee oder Hoffnung auf eine Veränderung kommt die Suche nach einer Lösung im kreativen Prozess gar nicht erst in Gang. „Gefühle, Bewegungen und Pausen in der spontan-kreativen Handlung können zuerst plan-

los und ohne Richtung wirken. Aber in ihr ist eine treibende Kraft, die eine spezifische Intention hat“ (Leeson und Edwards 2000, S. 22).

Das Verständnis von Spontaneität als freie Kreativität löst scheinbare Widersprüche in Morenos Definitionen von Spontaneität auf, insbesondere den zwischen Spontaneität als „eine Form der Energie“ und als „Erzkatalysator“ (siehe Kap. IV.1). Es deckt aber auch auf, dass Moreno dadurch, dass er freie Kreativität als „Spontaneität“ bezeichnete, ungewollt eine Loslösung des Begriffes „Spontaneität“ aus seinem ursprünglichen Kontext einleitete. Das führte dann zu einem Eigenleben des Spontaneitätsbegriffes, das Moreno am Ende dazu brachte, sich selbst in Widersprüche zu verwickeln. So zum Beispiel, wenn er von „pathologischer Spontaneität“ redet: „Wenn Psychotiker behaupten, 2×2 ergäbe 5, so stellt dies zweifellos eine neue, aber inadäquate Reaktion dar ... Diese Form der Spontaneität ist pathologisch“ (1974, S. 439). Moreno merkt bei dieser Bewertung nicht, dass er hier in Wahrheit etwas als Spontaneität bezeichnet, was er in anderem Zusammenhang als Kreativitäts- oder Kulturkonserve versteht. Denn die Behauptung dieses Psychotikers gehört offensichtlich zu einem *immer gleichen* Prozessablauf in der therapeutischen Beziehung, in dem der Kranke mit *immer derselben* Behauptung sich von der Logik des Therapeuten in *immer der gleichen Weise* abgrenzt, ganz wie bei einer Wahnbildung, und damit in immer der gleichen Weise die Angst vor Selbstverlust in der Beziehung durch Abgrenzung verringert. Es handelt sich nach meinem Verständnis bei diesem Menschen also um einen gebundenen kreativen Prozess, in dem der Kranke durch *regelmäßige* Spaltungsvorgänge seine Alltagslogik aussetzt. Das ist dann aber keine freie Kreativität oder Spontaneität mehr, sondern eine „Konserve“ oder eben, wie ich sagen würde, gebundene Kreativität. Ähnlich wie ein solcher Psychotiker ist auch ein sogenannter „Sponti“ eher gekennzeichnet durch *regelmäßige* Verweigerung von Bindung und Verantwortung als durch wahre, freie Kreativität. Ich zweifle daran, dass es bei genauer Betrachtung des Einzelfalls wirklich eine „pathologische Spontaneität“ im Sinne von Moreno gibt.

Auch die Benennung von gebundener Kreativität mit dem Begriff „Kulturkonserve“ hatte negative Folgen für die Theoriebildung im Psychodrama, leitete sie doch die Loslösung des Begriffes „Kulturkonserve“ aus seinem ursprünglichen Kontext ein. Das verführte Moreno am Ende dazu, in verwirrender Form in dem einen Begriff „Kulturkonserve“ den auf den Erhalt einer alten Struktur angelegten *Prozeß* mit der *bloßen Darstellung dieses Prozesses* (Buch, Partitur) zu vermischen. Da, wo aber die Beschreibung der Wirklichkeit die Wirklichkeit ersetzt, verliert sie ihren Prozesscharakter. So kam es, dass das Konzept der Kulturkonserve von uns Psychodramatikern selbst nicht mehr verstanden werden konnte als ein der Abwehr in der psychoanalytischen Theorie analoges Konzept und wir uns durch diese Benennung in der Theoriediskussion mit anderen Methoden künstlich ins Abseits stellten.

Mit der Einordnung der Spontaneitätstheorie in die Theorie kreativer Prozessorganisation widerspreche ich auch eigenen früheren Aussagen. Vor fünf Jahren (Krüger 1997, S. 13) verstand ich Spontaneität noch als „die Essenz der Kreativität“. Diese Feststellung sagt aber alles und nichts, genauso wie wenn Karp (1996, S. 9) feststellt: „Man

kann Spontaneität ansehen als die Matrix kreativen Wachstums.“ Beide Aussagen halten noch an Morenos schwieriger begrifflicher Gegenüberstellung von Spontaneität und Kreativität fest und verhindern so, in Organisationsprozessen die in gebundener Kreativität potentiell vorhandene freie Kreativität praxisnah zu erkennen (siehe Abb. 6).

Ich würde heute als Menschenbild des Psychodramas auch lieber den „kreativen Menschen“ als den „spontanen Menschen“ (Krüger 1997, S. 13ff.) nennen. Der Begriff „spontaner Mensch“ lässt leicht normativ an einen Menschen mit bestimmten Fähigkeiten denken, die vorhanden sind oder aber nicht. Wenn nicht, dann ist er nicht spontan. Der „kreative Mensch“ aber ist ein Mensch mit Stärken (freier Kreativität, fehlerfreundlichen Haltungen) *und* Schwächen (gebundene Kreativität, Angewiesensein auf Vertrautes in seinem Umfeld, wünscht sich zu verharren in alten Gewohnheiten). Bei Abwesenheit freier Kreativität ist der kreative Mensch gebunden kreativ, aber eben immer noch ein kreativer Mensch.

Mit meinem neuen Verständnis von Spontaneität als freier Kreativität und den „Konserven“ als gebundene Kreativität setze ich mich in Gegensatz zu Schacht (1992, S. 99ff.). Dieser bleibt noch Moreno (1974, S. 17) treu und bezeichnet die Instabilitätsphase am Beginn eines kreativen Prozesses als Phase der Spontaneität und die daraus hervorgehende Phase des Aufbaus neuer Strukturen als Phase der Kreativität, die dann mit der Entwicklung neuer stabiler Strukturen („Konserven“) wenigstens vorübergehend ende.

In der neuesten Veröffentlichung zum Thema Kreativität im Psychodrama hat Waldow (2001, S. 10f.) die „spontane Handlung“ als „Grundbegriff“ theoretischer Konzeptionen im Psychodrama postuliert. Ich stimme ihm voll zu in der Feststellung, dass es in der Psychotherapie und überhaupt in kreativen Prozessen wesentlich darauf ankommt, „automatisiertes Handeln“ in „spontanes Handeln“ umzuwandeln, also die mehr oder weniger unbewussten Wiederholungszwänge aufzulösen. Ich benutze in diesem Zusammenhang aber lieber den Begriff „gebundene Kreativität“ für „automatisiertes Handeln“ und den Begriff „freie Kreativität“ für „spontanes Handeln“. Denn der Begriff „Kreativität“ lässt eher an ein prozesshaftes Handeln denken und also schon von der Wortbedeutung her größere Praxisnähe erleben. Auch ist die „spontane Handlung“ anders als das Konzept der „kreativen Prozessorganisation“ meiner Ansicht nach nicht geeignet, „Grundbegriff“ theoretischer Konzeptionen im Psychodrama zu sein, wie Waldow meint. Denn in den Spontaneitätsbegriff lassen sich die Rollentheorie (siehe Kap. VI) und die Theorie der Psychodramatechniken (Kap. III und IV) nicht integrieren. Deshalb kann Waldow mit der „spontanen Handlung“ als Ausgangspunkt der Theoriebildung auch nur allgemein beschreiben, wie spontane Handlung entsteht. Er kann aber nicht erfassen, wie dies in der Praxis des therapeutischen Prozesses konkret durch Einsatz der Psychodramatechniken geschieht.

Haan (1992) hat meines Wissens als erste psychodramatische Theoretikerin die begriffliche Gegenüberstellung von Spontaneität und Kreativität rückgängig gemacht und sieht die Kreativität „als Sinn und Zweck des psychodramatischen Spiels an“. Sie versteht Kreativität „als Entdeckung von ganz neuen Zusammenhängen im Denken, Fühlen, Verhalten und/oder Erleben“ (Haan 1992, S. 220) und bemüht sich konsequent um

eine Operationalisierung des Kreativitätsbegriffes. Sie hat in einer empirischen Untersuchung an Patienten speziell den Umschwung von gebundener Kreativität in freie Kreativität untersucht, indem sie u.a. gezielt nach „Aha-Erlebnissen“ fragte. Als Aha-Erlebnisse werden solche Äußerungen der Befragten gewertet, „in denen sie völlig neue Qualitäten in der Wahrnehmung, Einschätzung, Bewertung ihrer eigenen Person, ihres eigenen Verhaltens und/oder ihrer Entwicklung beschreiben“ (Haan 1992, S. 232). Aha-Erlebnisse führen zu „kreativer innerer Umstrukturierung und Neuorientierung“ (Haan 1992, S. 220ff.). Bei ihrer Untersuchung ergab sich, dass in der stationären psychodramatischen Gruppentherapie in durchschnittlich 10 Sitzungen 76 % der Patienten „mindestens ein kreatives Erlebnis hatten, 24 % hatten nie ein Aha-Erlebnis“. Interessanter noch aber war, dass diese bedeutsamen Ereignisse „sich zu 62 % in den protagonistenzentrierten Psychodramaspielen ereigneten, die restlichen 38 % verteilten sich auf Gruppengespräche, Stegreifspiele, Nachbesprechungen, Phantomreisen, Körperübungen und Blitzlichtrunden“. Diese Ergebnisse der Studie geben Anlass zu der Vermutung, dass der Qualitätssprung von gebundener zu freier Kreativität, d.h. von durch Abwehr blockierter Arbeit der Organisationsfunktionen hin zu ihrer freien Arbeit, besonders gut auslösbar ist durch individuumzentrierte Aktivierung der Organisationsfunktionen mit Hilfe der wichtigen Psychodramatechniken (siehe Kap. IV.3). Entsprechend sieht Haan (1992, S. 218) die Entwicklung der Kreativität in der Psychodramatherapie auch maßgeblich ausgelöst durch die verwendeten Psychodramatechniken.

Diese Untersuchungsergebnisse müssten überprüft werden. Möglicherweise legen erfahrene Psychodramatherapeuten den Schwerpunkt ihrer Arbeit nicht mehr so sehr auf das protagonistenzentrierte Psychodrama wie die zum Teil jungen Psychotherapeuten der Psychodramaklinik in Zwesten, wo die Untersuchung gemacht wurde, und nutzen andere Vorgehensweisen und auch die Sprache intensiver als Anfänger in der Methode. Wichtig ist mir aber, dass Haan, ausgehend von einer Übersicht der vorhandenen Kreativitätstheorien in der Psychotherapie, den Kreativitätsbegriff für die psychodramatische Praxis zu operationalisieren versucht, und dabei mit dem „Aha-Erlebnis“ ein Ereignis in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung über die Wirksamkeit des Psychodramas stellt, das den qualitativen Sprung von gebundener in freie Kreativität widerspiegelt. Haan nennt das Festhalten an alten Strukturen zwar noch nicht „gebundene Kreativität“, weil sie noch nicht auf das Konzept der kreativen Organisationsfunktionen zurückgreifen kann. Auch kann sie Kreativität noch nicht als Weg von aufeinander aufbauenden Schritten systematisch operational und praxisnah beschreiben. Sie hat aber als erste Psychodramatikerin die Dreiteilung zwischen Spontaneität, Kreativität und Konserve aufgegeben, den Begriff Kreativität zum zentralen Markenzeichen des Psychodramas gemacht, ihn praxisnah und operational definiert und dadurch eine neue Möglichkeit der Theoriediskussion geschaffen.

2. Vergleich mit Kreativitätstheorien anderer Psychotherapiemethoden

Die Theorie kreativer Prozessorganisation spiegelt in ihrem Ansatz die Grundidee der Kreativitätstheorie von G. Ammon wieder. Ammon (1998, S. 29ff.) versteht Kreativität als eine „primär gegebene Ich-Funktion“ des Menschen in eigenem Recht, die sich in der Kommunikation mit der Mutter und/oder der jeweils umgebenden Gruppe als „facilitating environment“ entfalte. Er präzisiert damit Aussagen Winnicotts, der Kreativität verstand als „primäre“ Grundeinstellung (Winnicott 1985, S. 82): „Wir beobachten, dass Menschen entweder kreativ leben und das Leben für lebenswert halten, oder dass sie es nicht kreativ leben können und an seinem Wert zweifeln. Dieser Unterschied zwischen einzelnen Menschen hängt direkt mit der Qualität und Quantität der Umweltbedingungen zu Beginn oder in den ersten Phasen der individuellen Lebenserfahrung zusammen“ (Winnicott 1985, S. 84). Auch C.G. Jung „sieht Kreativität als den eigentlichen Prozessor der Individuation an, der die ungelebten Potentiale des Selbst bewusst macht und schöpferisch nutzt“ (Haan 1992, S. 217). Zum Beispiel wird das Auftauchen von Archetypen in Träumen nicht nur als eine regressive Sehnsucht, sondern als kreatives Potential des Menschen mit positiver und prospektiver Bedeutung verstanden (Dieckmann 1991, S. 92).

Ammon zeichnet die Entwicklung der Kreativitätstheorie in der Psychoanalyse nach und widerlegt Freud, der in seiner Sublimierungstheorie davon ausging, dass Kreativität nur möglich wird durch Desexualisierung, das heißt durch Verdrängung sexueller Triebregungen. Ammon weist dagegen nach, dass Menschen mit freierer Kreativität gewöhnlich auch sexuell freier sind (Ammon 1974, S. 15). Auch schon Moreno (1985, S. 36) kritisierte Freuds Verständnis der Kreativität: „Es war der Irrtum der Psychoanalyse, dass sie darin versagte, den in Künstlern stattfindenden Prozess als einen Ausdruck des kreativen Ichs zu verstehen.“ Hare und Hare (1996, S. 39) schließen aus solchen Aussagen, dass Moreno Spontaneität und Kreativität als primäres und positives Phänomen betrachtete und nicht als Abkömmlinge der Libido oder irgendeines anderen Triebes.

Ammon versteht die Kreativität zwar als Ich-Funktion auch prozesshaft, er kann als Nicht-Psychodramatiker aber noch nicht die vier Organisationsfunktionen differenzieren, die aufeinander aufbauend kreative Prozessarbeit vermitteln. Deshalb ist für ihn auch Kreativität noch kein übergeordnetes, andere Ich-Funktionen umfassendes Konzept, sondern „nur“ eine Ich-Funktion *neben* anderen. Ammon steht in seiner theoretischen Konzeption von Kreativität Winnicott nahe, der darüber hinaus aber die Beziehung zwischen Kreativität und Abwehrmechanismen wenigstens indirekt erwähnt: Kreativität sei eine „Tönung der gesamten Haltung gegenüber der Realität ... Im Gegensatz dazu steht ... Anpasstheit“ (1985, S. 78). Winnicott muss aber ohne das Konzept der kreativen Prozessorganisation Abwehr noch als Abwesenheit von Kreativität verstehen und kann sie noch nicht als gebundene Kreativität beschreiben und als spezielle, blockierte Arbeitsweise von Organisationsfunktionen.

3. Der kreative Prozess als Grundlage jeder Psychotherapie

Es fällt auf, dass alle Psychotherapie-Methoden auf verschiedenen Wegen versuchen, freie Kreativität wieder oder neu herzustellen. Denn sie sind alle in ihrer Arbeit mehr oder weniger ausgesprochen angewiesen auf die Spielfähigkeit des Patienten. Winnicott (1985, S. 59) sagt: „Wenn ein Patient nicht spielen kann, muss der Therapeut sich zuerst diesem Hauptsymptom widmen, bevor er auf Einzelheiten des Verhaltens eingeht.“ „Gerade im Spielen und nur im Spielen kann das Kind und der Erwachsene sich kreativ entfalten und seine ganze Persönlichkeit nutzen, und nur in der kreativen Entfaltung kann das Individuum sein Selbst entdecken“ (Winnicott 1980, S. 63). Winnicott warnt deshalb auch vor vorzeitigen Deutungen: Sie „führen zur Anpassung“. Denn Deutungen zur *angemessenen* Zeit stoßen in dem Patienten ein Spiel an oder geben dem vorhandenen Spiel auf der inneren Vorstellungsbühne des Patienten versuchsweise eine andere Richtung. Der Patient spielt mit dem durch die Deutung angestoßenen Bedeutungswandel: „Will ich das so sehen oder anders: Wie ist es aber besser? Wie stimmt es für mich?“ Er handelt dabei wie ein Künstler, der ein bestimmtes Rot in sein Bild einbringt, das hinterher zu einem Lila verändert, dann aber doch wieder zurückgeht zum Rot, weil ihm das Lila nicht gefällt. Oder wie ein Kind, das mit Bauklötzen einen Turm baut und probiert, ob er lieber den kleinen oder den großen Stein als Abschluss noch oben draufsetzen soll. Ganz ähnlich geht der Patient mit Deutungen um. Diese Spielfähigkeit des Patienten ist Ausdruck seiner *freien* Kreativität, von Moreno Spontaneität genannt. Diese Überlegungen erklären, warum Winnicott (1985, S. 63) sagt: „Deutungen sind einfach nutzlos oder wirken verunsichernd, wenn der Patient die Fähigkeit zu spielen nicht hat“. Für Edwards (Leeson und Edwards 2000, S. 36) sind Kreativität, Spiel und therapeutischer Prozess denn auch „praktisch synonym“.

Da Psychodrama die zentralen Mechanismen des Spiels systematisch erfasst und als Techniken gezielt einsetzt, müssen also eigentlich alle Methoden, die eine *freie* kreative Selbstorganisation von Patienten anstreben, in irgendeiner Weise Interventionstechniken benutzen, die analog den Psychodramatechniken wirken. Wenn diese Vermutung zutrifft, was ich behaupte, dann wäre es eine interessante Aufgabe, die psychoanalytischen Deutungen einmal zu untersuchen und qualitativ zu ordnen nach der Art und Zahl der von ihnen in der Selbstorganisation des Patienten jeweils aktivierten Organisationsfunktionen. Die eine Deutung hätte vielleicht eine spiegelnde Funktion, die andere die Wirkung des Rollentausches, die dritte vielleicht die des Szenenwechsels. (Eine Deutung letzterer Qualität wäre also eine solche, die den Bezug zwischen dem Interaktionsmuster in der therapeutischen Beziehung und der genetischen Szene oder der Symptomscene herstellt (Krüger 2000, S. 71).) Die amplifikatorische Deutung und das Sharing im Psychodrama wirken ähnlich wie in der psychoanalytischen Therapie der Einsatz von Metaphern. Patient und Therapeut lassen dabei auf der Fantasiebühne des intermediären Raumes das symbolische Bild der Metapher als ein der Konfliktszene analoges, szenisches Bild entstehen (Szenenwechsel und Szenenaufbau eines analogen Interaktionsmusters aus Märchen, Literatur o.a.), im weiteren therapeutischen Gespräch

diese szenischen Bilder lebendig werden (Technik des szenischen Spiels aus dem Psychodrama) und probieren dann mit verschiedenen Variationen den Ursache-Wirkungs-Zusammenhang des Beziehungsgefüges aus (psychodramatischer Rollentausch) (Krüger-Weisker 2000, S. 32f.). Im Schutze des Interaktionsraumes der Metapher wird so nach einer Lösung gesucht, die dem Patienten die Erfahrung vermittelt, was er erleben würde, wenn seine eigene gebundene Kreativität sich in freie Kreativität verwandelte.

Lösungsorientierte Therapieansätze, wie sie zum Beispiel in der systemischen Therapie praktiziert werden, machen sich die Eigenschaft kreativer Prozesse, dass nämlich die Idee oder Hoffnung auf eine Lösung an deren Beginn schon existiert, systematisch zunutze, indem die Therapeuten sich viel Zeit nehmen dafür, mit dem Patienten zusammen seine Therapieziele herauszuarbeiten. Dabei wird nicht nach einer Vorstellung gefragt, sondern nach der Verhaltensänderung, die bei Erreichen des Ziels auftreten würde. Eine derartige Beschreibung veränderten Verhaltens wirkt nicht selten wie eine Prophezeiung (Beilfuß 2001, S. 198). Die Idee einer Lösung ist dann oft Auslöser und Starter für den Beginn eines autonomen kreativen Prozesses. Andererseits hat die systemische Therapie aber Schwierigkeiten, da wo der kreative Prozess noch nicht autonom läuft, ihn wirklich zu vermitteln. Sie bedient sich deshalb gern und zunehmend der die Organisationsfunktionen in einem blockierten kreativen Prozess systematisch aktivierenden Psychodramatechniken (Farmer 1998).

Wie die bisher mangelhafte Systematisierung der Psychodramatheorie sogar ausgebildete Psychodrama-Therapeuten verwirren kann, das wird an dem Beispiel von Kruse (1997, S. 225ff.) deutlich. Offensichtlich in dem Bemühen, konstruktivistische Ansätze, z.B. das Schreiben, als therapeutisches Medium in die moderne Psychotherapie einzuführen, konstruiert er (Kruse 1997, S. 30), obwohl er ausgebildeter Psychodramatherapeut ist, künstlich einen Gegensatz zwischen Narration in der Psychotherapie und dem Psychodrama und legt Psychodrama einseitig darauf fest, es sei „stark an biographischer Aufarbeitung interessiert“. Es bleibe „einem Konzept biographischer Wahrheit treu“ und wolle „diese Wahrheit in der Therapie ans Licht bringen“. Mit den konstruktivistischen und narrativen Ansätzen träte in der jetzigen Postmoderne jedoch „eine Theoriegeneration auf den Plan, für die Wahrheit eine subjektive Konstruktion ist ... Die Realität wird als subjektiv konstruiert oder co-konstruiert angesehen, und sie muss geschaffen und nicht einfach entdeckt werden ... Was als wahr akzeptiert wird, ist das, was als sozialer Konsens in einem Prozeß der Bedeutungsgebung entsteht.“

Die hier vorgelegte Theorie kreativer Prozessorganisation macht aber deutlich: Es geht im Psychodrama nicht um das Entdecken einer objektiven Wahrheit, sondern um die Entwicklung einer tieferen intersubjektiven Wahrheit. „Restlose Wahrheit macht ihren Gegenstand lächerlich“ (Moreno 1970, S. 78). Psychodramatische Arbeit bewirkt nach Moreno „Surplus Reality“ (Moreno 1974, S. 419f.), eine Realität, die vorher nicht da war. Die Arbeit mit biographischem Material aber dient im Psychodrama dazu, eine Sinnlichkeit zwischen Symptomscene und genetischer Szene herzustellen (Krüger 1997, S. 203). Denn „bei einem neurotischen Symptom ist die genetische Szene der Ort der Spontaneität“

(Krüger 1997, S. 203), aus dem heraus Bedeutung für das Symptom neu konstruiert werden kann und so freie Kreativität in der Symptomscene neu entsteht. Der Szenenwechsel, der als Psychodramatechnik den Wechsel vom Spiel der Symptomscene in die genetische Szene vermittelt, ist nur eine von acht zentralen Psychodramatechniken. Er soll eben nicht helfen, eine objektive Wahrheit in der Kindheit zu rekonstruieren, sondern den Anstoß geben, den in der Gegenwartsszene blockierten kreativen Prozess in die Genese hinein zu erweitern und dort zuende zu führen und so die „wahre“ Bedeutungsgestalt (Krüger 1997, S. 203) des Symptoms bis zuweilen des Gegenwartsconfliktes neu zu entwickeln. Diese Wirkung psychodramatischer Arbeit bestätigt indirekt auch Haan (1992, S. 220) in ihrer empirischen Untersuchung über Kreativität an Patienten. Sie stellt fest: Psychodramatische therapeutische Arbeit führt zum „In-Frage-Stellen des bisherigen Verhaltens“ in der Gegenwart. Es erweitert „das bisherige Konfliktverständnis um eine oder mehrere Dimensionen ... *Die Ursachen des bisherigen Verhaltens werden eher selten reflektiert*“.

Moreno antwortet auf die Frage, „wie wirkt Psychodrama?“: „Jedes wahre zweite Mal ist die Befreiung vom ersten“ (Moreno 1970, S. 77). Wahrheit ist in diesem Zusammenhang aber als Ausdruck neuer freier Kreativität in einem vorher blockierten kreativen Prozess zu verstehen. Sie ist „kein vergangenheitsgerichtetes Konzept. Sie ist gegenwartsbezogen und schließt die Zukunft ein, weil sie oft im Ausdruck von etwas Wesentlichem das Tor zum Neuen öffnet. Es geht darum, selbst wahr zu sein“ (Krüger 1997, S. 21f.). Wahr-Sein heißt, das, was existiert, zum Ausdruck zu bringen, dass es wieder oder neu ins richtige Lot kommt und innere Stimmigkeit entsteht. Dazu ist freie Kreativität nötig. Dann gelingt es, Bedeutung neu zu konstruieren und so „den Aspekt des Schöpfers zum eigenen Leben zu gewinnen“ (Moreno 1970, S. 78).

Das Konzept der freien und gebundenen Kreativität als Grundlage der Psychotherapie könnte Anlass geben zu der Annahme, dass es gelingen kann, eine alle positiven Wirkfaktoren der verschiedenen Psychotherapiemethoden umfassende, integrierende Basismethode der Psychotherapie zu entwickeln. Gerade das hier vorgestellte Konzept der freien und der gebundenen Kreativität zeigt aber einen Widerspruch auf, der in dieser Hoffnung steckt. Denn wenn es diese Methode gäbe, dann müssten ja die Vertreter dieser Basismethode gezielt darauf achten, dass sie in ihrem therapeutischen Handeln sich auch an die Vorgaben handeln, die die Verwirklichung der positiven Wirkfaktoren in der praktischen Arbeit verlangen. Das würde diese Therapeuten aber in der je aktuellen therapeutischen Situation in ihrer je eigenen Kreativität hemmen und durch die bewusste Bindung an positive Wirkfaktoren immer wieder zu einem bloßen Als-ob-Handeln des Therapeuten führen. Der Definition nach wäre der Therapeut dann aber in seiner Kreativität gebunden und nicht frei und würde gerade dadurch einen wesentlichen positiven Wirkfaktor der Basistherapie, die freie Kreativität, in seiner praktischen Arbeit nicht mehr authentisch verwirklichen. In Wahrheit gibt es ja nicht *den* Psychodramatiker, *den* Verhaltenstherapeuten oder *den* Psychoanalytiker. Vielmehr muss jeder Therapeut, um die Grundlage der Psychotherapie, die freie Kreativität, zu verwirklichen, die ihm selbst entsprechende Praxis mit dem dazu angemessenen theoretischen Überbau entwickeln, um *selbst* lebendig und kreativ zu bleiben auch noch in der Be-

gegnung mit den in ihrer Kreativität blockierten psychisch kranken Menschen. Jeder Therapeut hat also zu lernen, in dem Rahmen seines beruflichen Auftrages seine *eigene* Wahrheit psychotherapeutischer Praxis zu verwirklichen. Wenn ihm das nicht gelingt und er daran scheitert, in der Arbeit selbst immer wieder neu frei kreativ zu werden, dann kann er auch den Kranken nicht helfen, neu ihre je eigene Wahrheit in der Welt zu entwickeln und zu finden.

VIII. Schlussbemerkungen

1. Wenn Psychodramatiker und Psychodramatikerinnen die Komplexität ihrer praktischen Arbeit theoretisch erfassen wollen, haben sie einen Paradigmenwechsel zu vollziehen hin zu der Theorie der kreativen Prozessorganisation. Diese vereint die Rollentheorie, das Konzept des Teleprozesses, die Spontaneitäts-, die Kreativitätstheorie und das Konzept der psychoanalytischen Abwehrmechanismen unter einem Dach und weist jeder einen angemessenen Platz zu in einer in sich stimmigen Systematik.

2. Es gibt so viele theoretische Wahrheiten über die psychodramatische Praxis, wie es Psychodramatiker und Psychodramatikerinnen gibt. Mit der Theorie kreativer Prozessorganisation liegt aber ein Konzept vor, das wie eine Landkarte als Orientierung dienen kann dazu, für die je eigene Wahrheit über die je eigene Praxis den angemessenen Ort im Gesamtsystem zu finden. Diese Verortung eigener Theorien kann helfen, die eigene Identität als Psychodramatiker zu stärken, sich sicherer zu werden in der eigenen Praxis und aber auch, wo es angezeigt ist, anregen dazu, die eigenen theoretischen Konzepte anwendungs- und störungsspezifisch gezielt zu erweitern.

3. Psychodramatechniken ahmen Organisationsfunktionen der natürlichen kreativen Selbstorganisation nach und das direkt auf der Ebene der funktionellen Prozessarbeit, ohne Umwege über die Sprache. Keine andere Psychotherapiemethode verfügt über ein so naturnahes, differenziertes, aufeinander aufbauendes System von Interventionstechniken zur Förderung und Aktivierung der freien Kreativität in Organisationsprozessen. Die Begriffe „Kreativität“ und „kreative Prozessorganisation“ können deshalb zum Markenzeichen des Psychodramas werden.

4. Die hier vorgestellte allgemeine Theorie der Psychodramatechniken schließt eine Lücke in der Entwicklung des Psychodramas als Psychotherapiemethode. Von einer Psychotherapiemethode fordert man nämlich, wie ich meine, zurecht, dass sie ihre therapeutischen Interventionen auf dem Hintergrund einer übergreifenden Theorie begründen kann. Das gelingt neu durch Einordnung der Wirkungsweise der Psychodramatechniken in den umfassenden Rahmen der psychodramatischen Kreativitätstheorie und der Theorie des kreativen Prozesses.

5. Die Theorie kreativer Prozessorganisation erfasst konzeptuell die für jede Psychotherapie gleich welcher Methode erforderliche Spielfähigkeit des Menschen. Sie kann deshalb helfen, als Psychodramatiker oder Psychodramatikerin in die Theoriediskussion mit anderen Methoden einzutreten und den Schatz des Psychodramas, die differenzierte Förderung freier Kreativität, in die Welt der Psychotherapie in leichter verständlicher Form einzubringen.

IX. Anhang

1. Die vier aufeinander aufbauenden Schritte eines kreativen Prozesses (siehe auch Kap. II und Abb. 2)

1.1 Von der Krise zur Neugestaltung des Konfliktsystems:

Eine Krise in der Selbstorganisation des Einzelnen oder in der Gruppe führt zu strukturellen Spannungen. Die an diesem Spannungsfeld Beteiligten, ihre Impulse und Gegenimpulse, entwickeln energetisch durch gegenseitige Anziehung und Abstoßung eine Erwärmungszone bis zuweilen einen *Prozessraum* als Rahmen zum Austragen von Konflikten. Dieser dient der Orientierung: Wo bin ich? Wer oder was ist noch da? Die Suche nach diesem Rahmen aktiviert die *Systemorganisation* (siehe Kap. IX.2.1) im Prozess und hilft bei freier Kreativität, das Konfliktsystem neu zu gestalten. Der Sprung oder die Krise in der Selbstorganisation gibt also den Betroffenen (Teilen) den Anstoß, selbst *eigenbestimmt*, das heißt spontan im Sinne von Moreno, den Rahmen für den Konflikt neu festzulegen, zu gestalten und zu erkennen. Wenn die systemorganisierende Funktion in ihrer Arbeit blockiert ist, die „Beweglichkeit der Ich-Funktionen“ (Ammon 1974, S. 31) fehlt, kann der kreative Prozess die „wahre“ Konfliktgestalt nicht erfassen und führt den Einzelnen oder die Gruppe in die Irre.

1.2 Von der Konfliktgestaltung zur Interaktion

Ist die Selbstorganisation der Gruppe oder des Einzelnen bei der Verarbeitung des Konfliktes überfordert, dann bezieht sie interaktionell das soziale Umfeld in den Prozess der Konfliktlösung mit ein. Die Konfliktwahrnehmung und -gestaltung geht in Handlung über (*Spontaneitätslage* nach Moreno). Die an dem Konflikt Beteiligten verschieben und verdichten energetische Potentiale in dem Konfliktsystem und stoßen so Handlungen dort an, wo das System am beweglichsten ist (Alpha-Position und Omega-Position der Gruppe, Protagonist der Gruppe). Ihre Aktionen und Reaktionen ordnen sich in einer zeitliche Abfolge von motorischen, Wahrnehmungs- und Sprachhandlungen. So entsteht ein Weg der Prozessgestaltung, die *Prozesszeit* (siehe Anmerkung 9). Die Aktionen und Reaktionen der Beteiligten helfen, zu differenzieren zwischen subjektiven Bedeutungszuweisungen und je eigenen konkreten Wahrnehmungen im aktuellen Geschehen. Die Differenzierung zwischen beiden führt zu Realitätserleben. Die Aktionen und

Reaktionen aktivieren somit die *Realitätsorganisation* (siehe Kap. IX.2.2) im Prozess und führen bei freier Kreativität dazu, dass die Beteiligten im Konflikt auch neue Wege gehen und das Prinzip der *Erstmaligkeit* verwirklichen. Wenn die Realitätsorganisation beim Austragen des Konfliktes blockiert ist durch Bindung an alte Konfliktmuster, führt das zu Fehlwahrnehmung und Fehlhandeln im Konflikt mit dem möglicherweise unbewussten Ziel, die alten Wege der Konfliktlösung (König (1982) nennt dieses Streben „ein Bedürfnis nach Vertrautsein, nach Familiarität“) wiederherzustellen und alte hergebrachte Strukturen (Kulturkonserve nach Moreno, siehe Kap. IV.2) zu bestätigen.

1.3 Von der Interaktion zur Integration

„Wahre“ Konfliktlösung in kreativen Prozessen setzt eine Arbeit voraus, in der die Interaktionspartner wiederholt wechseln zwischen gegenseitiger einfühlender Teilhabe und je eigener Selbstverwirklichung. Sie vollziehen dadurch energetische Austauschprozesse. Diese aktivieren mit ihren Verschiebungen der Energiepotentiale wechselseitig einmal auf den einen, einmal auf den anderen Interaktionspartner die intrapsychische Prozessarbeit auf beiden Seiten. In dem Spannungsfeld zwischen einfühlender Teilhabe und Selbstverwirklichung lernen die Beteiligten, bei sich selbst und dem anderen Rolle und Selbstempfinden in der Interaktion aufeinander zu beziehen und so den Ursache- und Wirkungszusammenhang zwischen ihren beidseitigen Impulsen, Gefühlen und Gedanken und den Ereignissen in der Beziehung neu zu entwickeln und zu erkennen (*Prozess-Logik*, siehe Anmerkung 9). Der wiederholte Wechsel zwischen gegenseitiger einfühlender Teilhabe und eigener Selbstverwirklichung aktiviert die *Kausalitätsorganisation* (siehe Kap. IX.2.3) im Prozess und führt dazu, dass die Beteiligten in ihren Aktionen und Reaktionen *Angemessenheit* erkennen und gegebenenfalls verwirklichen. Wenn die Kausalitätsorganisation im Konflikt blockiert ist, führt das in der Beziehung zu übermäßiger Anpassung oder Selbstbezogenheit im Handeln, statt dem anderen gerecht zu werden wie sich selbst.

1.4 Von der Integration zur Einigung auf eine neue Gestaltung oder Lösung

Ein Prozess verläuft nur dann kreativ, wenn von Anfang an die Idee, die Hoffnung, die intuitive Gewißheit oder zumindest der unbewusste Impuls da ist, zu einer neuen Lösung oder Einigung im Konflikt zu kommen. Die Hoffnung auf eine Lösung steuert das Suchen wie ein roter Faden, der dem Prozess einerseits die Richtung vorgibt, andererseits aber im Prozessverlauf auch immer wieder neu erst entsteht. Die Suche nach der Einigung aktiviert die *Finalitätsorganisation* (siehe Kap. IX.2.4) im Prozess. Die neue Gestaltung oder Lösung integriert bei einem interpersonellen Konflikt die Prozesse der Interaktionspartner, bei einem intrapsychischen Konflikt aber die inneren Handlungsabläufe des Individuums (z.B. die Symptomszene und die genetische Szene im szenischen Selbstverstehen) zu einer neuen, die Teile des Konfliktsystems mitumfassenden, übergeordneten, qualitativ komplexeren Lösung oder Gestaltung (*Prozesssinn*, siehe Anmerkung 9). Ammon (1974, S. 30) spricht in diesem Zusammenhang von einer „erweiterten Identität“.

Diese neue komplexere Lösung oder Gestaltung hilft dem Einzelnen, den Konflikt mit dem anderen oder/und mit sich selbst tiefer zu verstehen und sich selbst *wahr* zu verwirklichen. Moreno bezeichnet das Empfinden dieser tieferen Bedeutung und stimmigeren Selbstverwirklichung als „das wahre zweite Mal“ (Moreno 1970, S. 77). Denn eine wahre Lösung oder Gestaltung muss stimmig sein für die am kreativen Prozess Beteiligten und den Prozess in seinem Wesen qualitativ repräsentieren.

2. Die funktionelle Organisation in kreativen Prozessen und ihre vier Organisationsfunktionen

Die Theorie der funktionellen Organisation in kreativen Prozessen beschreibt die katalysatorische Arbeit in Prozessen der Selbstgestaltung und Beziehungsgestaltung, bis zuweilen des Teleprozesses. Diese katalysatorische Arbeit wird in der Psychoanalyse das „Ich“ genannt (Blanck und Blanck 1980, S. 32). Die kreative Prozessorganisation bedient sich bei ihrer Arbeit vier verschiedener aufeinander aufbauender Organisationsfunktionen:

2.1 Die systemorganisierende Funktion wird im Psychodrama in ihrer Arbeit durch Szenenaufbau und Doppeln nachgeahmt und aktiviert. Sie lässt den Einzelnen durch eigenen Willen energetisch einschwingen in und ausschwingen aus einer Erwärmungszone und ermöglicht ihm so, die Erwärmungszone eigenbestimmt mitzugestalten und aber auch zu prüfen, was alles im Hier-und-Jetzt energetisch aufgeladen ist, also zur Erwärmungszone dazugehört und was nicht. Sie organisiert so die energetische Bezogenheit des Handelnden und Wahrnehmenden in ihrer räumlichen Ausdehnung (System) und in der Höhe der dabei beteiligten energetischen Potentiale (Besetzung) und lässt dabei eine sich ständig wandelnde innere Landkarte entstehen für das aktuelle Interaktionssystem bis zuweilen die aktuelle Konfliktdynamik. Wenn die systemorganisierende Funktion in ihrer Arbeit blockiert ist, wehrt der Betreffende ab durch Spaltung und/oder Introjektion.

2.2 Die realitätsorganisierende Funktion wird im Psychodrama in ihrer Arbeit durch szenisches Handeln und Rollenspiel nachgeahmt und aktiviert. Sie organisiert auf der Grundlage gelingender Systemorganisation mit ihrer Arbeit die zeitliche Abfolge von Aktionen und Reaktionen entlang dem roten Faden der Zeit, also die zeitliche Abfolge von Interaktionssequenzen. Sie läßt den Einzelnen hin- und herschwingen zwischen eigenen spielerischen inneren Erwartungen (Bedeutungszuweisungen, Entwicklung eines Fantasiaumes) in der Begegnung und konkreten Wahrnehmungen dessen, was erfahrbar wirklich geschieht. Sie ermöglicht ihm so, einerseits die reale Abfolge von Interaktionssequenzen eigenbestimmt mitzugestalten, andererseits aber auch, Differenzen zwischen innerer Erwartung (Bedeutungszuweisung) und konkreter Wahrnehmung zu bemerken und so das Realitätserleben zu überprüfen. Wenn die realitätsorganisierende Funktion blockiert ist, wehrt der Betreffende ab durch Projektion und /oder Verleugnung.

2.3 Die kausalitätsorganisierende Funktion wird im Psychodrama in ihrer Arbeit durch Rollentausch und Rollenfeedback nachgeahmt und aktiviert. Sie organisiert auf der Grundlage gelingender Realitätsorganisation mit ihrer Arbeit Ursache und Wirkung *zwischen* den Aktionen und Reaktionen, also die ursächliche gegenseitige Bezogenheit zwischen Aktion und Reaktion. Sie läßt den Einzelnen hin- und herschwingen zwischen aktionaler Begegnung und interaktioneller Teilhabe, zwischen eigener Identitätsgestaltung (Gestaltung der Beziehung zwischen Rolle und Selbstempfinden) und einführender Teilhabe in die Identitätsgestaltung des Interaktionspartners in der Beziehung. Sie ermöglicht ihm so, einerseits Ursache und Wirkung in der Beziehung eigenbestimmt mitzugestalten, andererseits aber auch Differenzen zwischen dem eigenen Kausalitätserleben in der Interaktion und dem des anderen zu bemerken und auf diese Weise die eigene Einschätzung von Ursache und Wirkung in der Beziehung zu überprüfen. Wenn die kausalitätsorganisierende Funktion blockiert ist, wehrt der Betreffende ab durch Identifizierung mit dem Angreifer und/oder Rationalisierung.

2.4 Die finalitätsorganisierende Funktion wird im Psychodrama in ihrer Arbeit durch Szenenwechsel und Sharing nachgeahmt und aktiviert. Sie organisiert auf der Grundlage gelingender Kausalitätsorganisation das Selbstverständnis und die Selbstverwirklichung in der Beziehung. Sie läßt den Einzelnen bei unangemessenem Fühlen, Denken oder Handeln hin- und herschwingen zwischen der Ursache-Wirkungs-Erfahrung in der aktuellen Situation und Szenen aus der eigenen Erinnerung und Vorstellung und dabei suchen nach spezifischen Szenen, in denen die unangemessenen Reaktionen angemessen gewesen wären. Sie ermöglicht es dem Einzelnen so, die unangemessene aktuelle Reaktion durch den Ursache-Wirkungs-Zusammenhang in der spezifischen vergangenen Szene zu erklären und führt so die aktuelle Szene und die spezifische andere Szene zu einem neuen, größeren Sinnzusammenhang zusammen. Dadurch hilft sie, den Sinn (das Selbstverständnis) des eigenen Handelns und Fühlens in der Situation selbst zu bestimmen und deutlich zu machen, andererseits aber auch Differenzen zwischen dem eigenen Selbstverständnis in der aktuellen Szene und dem Verständnis, das der andere von ihm hat, zu bemerken und so das eigene Selbstverständnis in der Beziehung zu überprüfen. Wenn die finalitätsorganisierende Funktion in ihrer Arbeit blockiert ist, wehrt der Betreffende ab durch Verdrängung und/oder durch Identifizierung mit dem System (Krüger 1997, S. 211ff).

Anmerkungen

- 1 Diese Theorie entstand ursprünglich aus Einsichten und Notwendigkeiten in der *psychotherapeutischen* Arbeit. Vielleicht entwickeln Sozialpädagogen, Systemiker oder Verhaltenstherapeuten ja bald ihrerseits ein anderes Konzept, um die Lücken zwischen dem Ganzen des Psychodramas und den einzelnen Anwendungstechniken zu schließen. Das würde interessante Auseinandersetzungen ermöglichen. Ich kann mir allerdings nicht vorstellen, dass andere allgemeine Theorien der Psychodramatechniken ohne eine Theorie der Kreativität auskommen. Die Theorie der kreativen Prozessarbeit setzt also einen Maßstab auch für die Theorien der Psychodramatechniken in anderen Anwendungsbereichen als der Psychotherapie und für andere Arten, Psychodrama zu verstehen und zu handhaben.

- 2 Das Konzept dieser vier kreativen Grundbedürfnisse habe ich entwickelt aus der Zusammenschau kreativen Handelns im Alltag, aus der Erfahrung der Wirkung von Psychodramatechniken, aus einem Konzept funktioneller Organisation von Heilung und einem Konzept der psychischen Entwicklung des Kindes (Krüger 1997, S. 85ff.). Das Konzept der kreativen Grundbedürfnisse (in meinem Buch von 1997 so noch nicht dargestellt) zentriert die Aufmerksamkeit auf die Kreativität als gemeinsame Essenz dieser vier anderen Modelle prozesshafter Entwicklung. Es stellt somit ein diesen anderen Modellen übergeordnetes Konzept dar, das die in ihnen allen gleichartig enthaltene allgemeine Entwicklungstendenz deutlich macht.
- 3 Unter Selbstorganisation verstehe ich mit Schacht (1992, S. 98f.) die Evolution von Systemen im Sinne eines ständigen Wandels der Strukturen während des interaktionellen und integrativen Prozesses der Anpassung in dem entsprechenden Umfeld. Die Selbstorganisation umfasst also sowohl den Prozess der Beziehung zu sich selbst (Auto-Tele-Prozess) als auch den Prozess kreativer Beziehungsgestaltung (Tele-Prozess). Der Prozess der Selbstorganisation bringt die somatische, die psychische, die soziale und die transzendente Emergenzebene der intrapsychischen Strukturen (Krüger 1997, S. 30ff.) und der interpersonellen Interaktion miteinander in Beziehung und integriert sie zu einem immer wieder neuen Gleichgewicht.
- 4 Manche Psychodramatiker sehen deshalb, weil ich auch auf das Konzept der Abwehrmechanismen der Psychoanalyse Bezug nehme und diesen einen Platz zuweise in der Theorie der kreativen Prozessorganisation, meinen Theorieansatz im Psychodrama als einseitig tiefenpsychologisch orientiert an (Buer 1997, S. 169ff.). Ich halte das für ein vorschnelles Schubladendenken. Die Theorie der kreativen Prozessorganisation und der kreativen Prozessgestaltung durch Psychodramatechniken ist ein Konzept, das die Besonderheiten des Psychodramas *methodenübergreifend und anwendungsunabhängig* herausarbeitet. Es kann deshalb ebenso dazu benutzt werden, den psychoanalytischen Begriff „Abwehr“ neu zu interpretieren als (durch alte Strukturen und Ziele) gebundene Kreativität, wie auch dazu, psychodramatische Begriffe neu und tiefer zu verstehen und z.B. in der Rollentheorie (Leutz 1974, S. 153ff.) helfen, Begriffe wie „Rollenkonfusion“ (Blockade der systemorganisierenden Funktion), „Rollenfixierung“ und „Rollendefizit“ (Blockade der realitätsorganisierenden Funktion) oder „Rollenblockierung“ (Blockade der kausalitätsorganisierenden Funktion) neu als Ausdruck einer je spezifischen Störung kreativer Selbstorganisation zu beschreiben.
- 5 Ich gehe in diesen Ausführungen, um sie nicht zu sehr mit Wenn und Aber zu befrachten, vereinfachend davon aus, dass der Therapeut nicht durch eigene Konflikte und eigene Abwehr in seiner freien Kreativität eingeschränkt ist. Natürlich gibt es auch im Psychodrama immer wieder Übertragung und Gegenübertragung zwischen Patient und Therapeut. Dann findet das kreative Spiel schon in der Realität der therapeutischen Beziehung statt und muss irgendwann auch dort ausgetragen und dadurch in seinen Bedingungen bewusst werden (Krüger 1997, S. 253ff.).
- 6 Ich spreche hier vereinfachend nur von der individuellen Selbstorganisation eines Einzelnen, „des Patienten“. Der Psychodramatherapeut kann aber seine Aufmerksamkeit genauso auf die funktionale Selbstorganisation einer Paarbeziehung, eines Teams oder einer Gruppe zentrieren, z.B. zur Beziehungsklärung bei Gruppenkonflikten (Krüger 1997, S. 244ff.).
- 7 Das ist etwas völlig anderes, als wenn der Therapeut sich einseitig nur mit der Rolle des Patienten in dessen Beziehungskonflikten identifizieren würde. Seinen Selbstorganisationsprozess mit dem eines anderen verschmelzen zu lassen, heißt nämlich, spielerisch in das Beziehungsspiel der Selbstorganisation des anderen einzutreten, also sowohl die Subjektrolle des Patienten, als auch die Objektrollen seiner Bezugspersonen und Gegenspieler in dem Konflikt in sich zu aktivieren.
- 8 Bei einem unbefriedigenden Verlauf der Psychodramasitzung kann die Theorie der kreativen Prozessorganisation auch zur Selbstsupervision herangezogen werden. Z.B. kann der Therapeut daran, dass er konsequent den Rollentausch „vergaß“, erkennen, dass er in einer Gegenübertragung (oder Übertragung) auf den Protagonisten gefangen war. Die in sich logische zeitliche Abfolge der Psychodramatechniken in einer Sitzung (Szenenaufbau, szenisches Handeln, Rollentausch, Szenenwechsel) sollte eben nur bewusst und mit guten Gründen (störungsspezifische Indikation, Entwicklungsstand) eingesetzt werden.
- 9 Das Handeln integriert Raum, Zeit, Logik und Sinn in einer Interaktion. Das sind die vier Qualitäten eines Prozesses (Plassmann 1997; Krüger 1997, S. 60ff.).

Literaturverzeichnis

- Ammon, Günter (Hrsg.) (1974): Kreativität und Ich-Entwicklung in der Gruppe. S 12 – 36. In: Gruppendynamik der Kreativität. München
- Anzieu, D. (1984): Analytisches Psychodrama mit Kindern und Jugendlichen. Jungfermann, Paderborn
- Beilfuß, C.: „Kurz und gut“ oder „Wenn der Wecker geklingelt hat ...“. Schlüsselkonzepte zielgerichteter Lösungsentwicklung. In: Kruse, G. und Gunkel, S. (Hrsg.) (2001): Psychotherapie in der Zeit – Zeit in der Psychotherapie. Hannover
- Benedetti, G. (1983): Todeslandschaften der Seele. Psychopathologie, Psychodynamik und Psychotherapie der Schizophrenie. Göttingen
- Blanck, G. und R. (1980): Ich-Psychologie II. Psychoanalytische Entwicklungspsychologie, Stuttgart
- Blatner, A. and Blatner, A. (1988): The Art of Play. An Adult's Guide to Reclaiming Imagination and Spontaneity. New York
- Buer, F. (1997): Buchbesprechung von Krüger (1997) „Kreative Interaktion“. Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik 32: S. 169-171
- Burmeister, J., Leutz, G. und Diebels, E. (2000): Psychodrama. Dokumentation zur Anerkennung als wissenschaftlich anerkannte psychotherapeutische Behandlungsmethode. Unveröffentl. Manuskript zur Vorlage beim Wissenschaftlichen Beirat Psychotherapie der Bundesärztekammer
- Dayton, T. (2001): The Use of Psychodrama in the treatment of Trauma and Addiction. In: Kellermann, P.F. und Hudgins, M.K (Hrsg.): Psychodrama with Trauma Survivors. London 2001 (2. Aufl.)
- Dieckmann, H. (1981): Der Anstoß zur Individuation. Analytische Psychologie 12. S. 42-64
- Farmer, Ch. (1998): Psychodrama und systemische Therapie. Ein integrativer Ansatz. Stuttgart
- Freud, A. (1984): Das Ich und die Abwehrmechanismen. Frankfurt a.M.
- Freud, S. (1942): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke XI. Imago Publishing, London
- Freud, S. (1969): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Studienausgabe Band I. Frankfurt a.M.
- Haan, Alexandra (1992): Kreatives Erleben im Psychodrama. Zum Kreativitätskonzept in der Psychotherapie. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden
- Hare, A.P. und Hare, J.R. (1996): J.L. Moreno. London, Sage
- Holmes, P. (1992): The Inner World Outside. London, Routledge
- Kämmerer, W. (1997): Der psychosomatische Dialog. In: Kämmerer, W. (Hrsg.) (1997): Körpersymptom und Psychotherapie. Der Umgang mit dem Symptom: Zur Spannung zwischen krankem Körper und Person. Frankfurt/Main, VHS. S. 143 – 185
- Karp, M.; Holmes, P. und Bradshaw Tauvon, K. (1998): Handbook of Psychodrama. London, Routledge
- Kellermann, P.F. (1992): Focus on Psychodrama. The Therapeutic Aspects of Psychodrama. London and Bristol
- Klein, U. (1996): Rollenkategorien menschlichen Handelns. Ein Beitrag zur Handlungs- und Rollentheorie im Psychodrama. Psychodrama 9: S. 145-165
- König, K. (1982): Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik 18, S. 75 – 83
- Krotz, F. (1992): Interaktion als Perspektivverschränkung. Ein Beitrag zum Verständnis von Rolle und Identität in der Theorie des Psychodramas. Psychodrama 5, S. 301-324. In: Scenario, Köln
- Krüger-Weisker, B. (2000): Wenn man nicht die gleiche Sprache spricht, können Bilder helfen. S. 16 – 38. In: Kruse, G. und Gunkel, S. (Hrsg.) (2000): Wenn Lust und Liebe Leiden schaffen: Herausforderungen in der Psychotherapie. Hannover
- Krüger, R.T. (1978): Die Mechanismen der Traumarbeit und ihre Beziehung zu den heilenden Vorgängen im Psychodrama. Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik 13: 172 – 208
- Krüger, R.T. (1997): Kreative Interaktion. Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas. Göttingen
- Krüger, R.T. (1999): Versöhnung mit sich selbst. Ein ich-psychologisch zentriertes Therapiekonzept in der psychodramatischen Psychotherapie von Psychosen. Psychodrama 9, S.297-323
- Krüger, R.T. (2000): Begegnung als Rahmen psychodramatischen Denkens und Handelns in der Einzeltherapie. Psychodrama 10, S. 66 – 90

- Kruse, O. (Hrsg.) (1997): Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. In: Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum. S. 13-56. Tübingen
- Leeson, J. und Edwards, D. (2000): Psychodramatic and Psychodynamic Perspectives on Creativity: A Dialogue. *The British Journal of Psychodrama and Sociodrama* 15, S. 15-40
- Leutz, G.A. (1974): Das klassische Psychodrama nach J.L. Moreno. Berlin/Heidelberg/New York.
- Lorenzer, A. (1970): Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Frankfurt a.M.
- Moreno, J.L. (1939): Psychodramatic Shock Therapy. Soziometric approach to the problem of mental disorders. *Sociometry* 2, S. 1-30
- Moreno, J.L. (1945): Psychodrama and the Psychopathology of Inter-Personal Relations. Beacon House. Psychodrama-Monographs, N.O. 16
- Moreno, J.L. (1970): Das Stegreiftheater. 2. Aufl. Beacon N.Y
- Moreno, J.L. (1974): Die Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft. 3. Aufl., Opladen
- Moreno, J.L. (1975): Psychodrama Vol.II. Foundations of Psychotherapy. 2. Aufl., Beacon N.Y.
- Moreno, J.L. (1985): Psychodrama Vol.I. 7. Aufl., Beacon, New York
- Petzold, H.; Mathias, U. (1982): Rollenentwicklung und Identität. Von den Anfängen der Rollentheorie zum sozialpsychiatrischen Rollenkonzept Morenos. Jungfermann, Paderborn
- Plassmann, R. (1997): Körperpsychologie und Deutungstechnik – Die Praxis der Prozeßdeutung. In: Kämmerer, W. (1997): Körpersymptom und Psychotherapie. Der Umgang mit dem Symptom: Zur Spannung zwischen krankem Körper und Person. Frankfurt/Main: VHS, S. 124 – 142
- Sabelli, H. (1989): Union of Opposites. Comprehensive Theory of Natural and Human Processes. Brunswick
- Schacht, M. (1992): Zwischen Ordnung und Chaos. Neue Aspekte zur theoretischen und praktischen Fundierung der Konzeption von Spontaneität und Kreativität. *Psychodrama* 5, S. 95-130
- Schützenberger-Ancelin, A. (1979): Psychodrama. Ein Abriß. Erläuterungen der Methoden. Hippokrates, Stuttgart
- Straub, H. (1969): Erfahrungen mit psychodramatischer Behandlung von Zwangsneurosen. *Zeitschrift für psychotherapeutische und medizinische Psychologie* 19, S.192-202
- Waldow, M. (2001): Zur grundlagentheoretischen Kategorie der Spontaneität von J.L. Moreno. *Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik* 37, S. 1-28, Göttingen
- Watson, R. (1993): The Illusion of Psychodrama: A study in the psychology of psychodramatic representation. *The British Journal of Psychodrama and Sociodrama* 8, S. 5-46
- Winnicott, D.W. (1980): *Playing and Reality*. Harmondsworth, Penguin
- Winnicott, D.W. (1985): *Vom Spiel zur Kreativität*. 3. Aufl., Stuttgart
- Zeitlinger-Hochreiter, K. (1996): Kompendium der Psychodrama-Therapie. Analyse, Präzisierung und Reformulierung der Aussagen zur psychodramatischen Therapie nach J.L. Moreno. In: *Scenario*, Köln

Anschrift des Autors: Dr. med. Reinhard T. Krüger, von-Alten-Str. 2, 30938 Großburgwedel